Álvaro Ceballos

La lectura salvaje

Qué hacemos con la literatura y qué hace ella con nosotros

Alianza editorial

Álvaro Ceballos

La lectura salvaje

Qué hacemos con la literatura y qué hace ella con nosotros

Alianza editorial

Índice

Este es el plan

Qué es la literatura

Qué hacemos con la literatura

Qué le hacemos decir a la literatura

Qué hace la literatura con nosotros

Créditos

Este es el plan

En estas primeras páginas cuento cómo vine a dudar de muchas de las ideas que circulan acerca del funcionamiento de la literatura, y a sospechar que las obras literarias no son mensajes embotellados ni frutos secos. También planteo la cuestión de qué es lo que ocurre con ellas cuando uno las lee sin pretensiones ni objetivos, fuera del alcance de los maestros, de los críticos y de las universidades. Como estamos solo en el apartado introductorio, no debe esperarse ninguna respuesta, pero le veremos las orejas a la lectura salvaje; también habrá arañas y mastodontes, y pasearemos por un museo de arte marginal.

Una estafa benigna

Hará unos diez años —o algo más, porque ya va todo remansándose en un ancho ayer— recibí una factura por unos DVD que no había pedido. Mi nombre figuraba en el membrete con una ortografía aproximada. La selección de películas era inverosímil. Como timo, se trataba de una tentativa vulgar y sin arte.

Pocas semanas después encontré en mi buzón otro albarán, pero en esa ocasión la estafa resultaba infinitamente más refinada.

Para empezar, el importe de la compra ya había sido abonado, lo que indudablemente delataba un genio criminal poco común. Además, el albarán venía acompañado de un libro, y todo ello se encontraba dentro de una caja de la FNAC que había sido remitida desde Francia. Mis apellidos y mis señas habían sido impresos sin erratas en la etiqueta, tanto en la casilla del destinatario como en la reservada a la facturación, donde —detalle desconcertante— también figuraba mi número de socio de la FNAC.

Lo que realmente hacía de esa estafa un crimen perfecto era que el pedido no resultaba completamente inverosímil. Aunque no había leído hasta entonces nada de Romain Gary, lo conocía de nombre y había visto un largo documental sobre él en la cadena Arte. Famoso por haber ganado el premio Goncourt dos veces —la segunda con un pseudónimo que terminó suplantándolo incluso en apariciones televisivas—, Gary parecía el autor idóneo para una impostura literaria. Más aún si la novela que se había materializado en mi buzón era *La promesa del alba,* dado que en ella interviene también cierto truco postal.

Recogiendo el guante que me lanzaba lo sobrenatural, comencé a leerla minutos después de hacerme todas estas reflexiones, y aun algunas otras. El primer capítulo me pareció muy vibrante y bien

contado. A la altura de la página 78 estaba completamente rendido a la elegante prosa de Gary, en la que las isotopías se entrecruzan como floretes en un abordaje pirata, y sobre todo a su humor sorpresivo, que delata una calidad humana excepcional y que podría convertir al golfo más patibulario en un seductor irresistible.

Como es lógico, verifiqué en mis cuentas de correo que no había hecho sin querer ningún pedido de obras de Gary. Seleccioné de entre las personas que conocían mi dirección de entonces a un par de amigos y les escribí para saber si estaban ellos detrás del misterioso envío; su respuesta fue negativa. Me acerqué al mostrador de información de la FNAC más próxima, donde, como imaginaba, no supieron darme razón del pedido.

La promesa del alba es una novela autobiográfica cuyo narrador le consagra a su madre, una inmigrante judía rusa, grandiosas hazañas bélicas y precoces éxitos literarios, solo para descubrir que las doscientas cincuenta cartas que había recibido en el frente las había escrito su madre tres años atrás, poco antes de morir, dejándole encargado a una amiga que las expidiera a intervalos regulares.

Y tras este sensacional golpe de efecto algunos lectores le remitían a Romain Gary sus propias cartas manifestándole su admiración, y terminaban preguntándole, por cortesía: «Y su madre de usted, ¿vive aún?».

Muchos años más tarde me toparía con un parecido desencuentro entre un autor y sus lectores. Se trataba, de nuevo, de alguien que había ganado el premio Goncourt, aunque en este caso una sola vez: Jean Echenoz. Un día, uno de sus lectores evocó una escena de uno de sus libros. Echenoz lo miraba con cierta aprensión, incapaz de recordar qué libro era ese que supuestamente había escrito él, y del que no conseguía recordar el menor detalle. Lo que sucedía era que el lector, sin proponérselo, «había cambiado el sexo de los personajes, las situaciones, los diálogos, los emplazamientos, más o menos todo».

—Me pareció increíble —concluía Echenoz—: había reconstruido el libro entero *para sí mismo.*

Estas dos anécdotas han cambiado mi forma de entender la literatura, lo que en cierto modo es una forma de cambiarme la vida, porque esta radical incomprensión, esta radical ceguera a lo que las novelas de Gary o de Echenoz tenían que decir, me hizo sospechar que tal vez todo lo que creemos saber sobre el funcionamiento de los textos literarios sea falso o, si no falso, por lo menos muy matizable. Esa sospecha, como una súbita borrasca, vino a ensombrecer lugares comunes confortables y hospitalarios, como que la literatura es una forma de comunicación, que visualizamos mentalmente lo que leemos, que la literatura nos hace mejores —o que, por el contrario, instila en nuestra psique ideologías tóxicas—, que la literatura nos alecciona, que la literatura nos suministra información sobre el mundo, que la literatura puede servir a causas políticas nobles, que gracias a la literatura podemos ponernos en la piel de otras personas y vivir experiencias distintas de forma vicaria.

Cuando digo que todo ello es falso, o por lo menos muy pero que muy matizable, la gente me mira igual que a aquel personaje de Cortázar que vomitaba conejitos.

Si algo espero de este libro es que algunos de esos conejitos encuentren un nuevo hogar en el que sean tratados con afecto.

Bibliografía

La anécdota de Echenoz le fue relatada a Laure Murat (*Relire. Enquête sur une passion littéraire,* París: Flammarion, 2024 [2015], p. 166). Mientras no se remita a una edición en castellano, las traducciones son mías.

Buscando el manual de mi especie

Mi madre no me legó doscientas cincuenta cartas para que las leyera en la trinchera, pero sí doscientos cincuenta libros que había recibido a través de un club de lectura al que estaba suscrita, un sistema de venta por correspondencia que aplacó el hambre de cultura de las clases medias españolas de los años setenta, y que para la generación siguiente construyó algo así como un horizonte de expectativas intelectuales.

Uno de esos libros, un volumen grande acerca de curiosidades de la naturaleza, atiborrado de fotografías, contenía una serie de artículos sobre la conducta de los animales. Yo lo había leído con quince o dieciséis años y había quedado deslumbrado por la capacidad intelectual —no sabría llamarlo de otra manera— de cerebros tan diminutos que en algunos casos ni siquiera merecían tal nombre:

> Cuando se observa la construcción de la tela de una epeira, se tiene la impresión de ver desarrollarse un programa perfectamente determinado con anterioridad que, dirigido por una máquina, descarta todo error o dilación. Realmente, la araña solo tarda exactamente tres cuartos de hora en fabricar su tela, desde que hace el primer hilo, hasta que termina el hilo de remate. El proceso se puede describir con rapidez, aunque seguirá siendo tan inconcebible como antes.

Dos años más tarde, todavía bajo el influjo de aquellas páginas, me matriculé en la carrera de Ciencias Biológicas solo para descubrir que la etología se impartía únicamente en quinto año, como asignatura optativa.

Al mismo tiempo que bregaba con la estadística y la química orgánica del primer curso, empezaba a asomarme fuera de la subcultura ultracatólica en la que había pasado la adolescencia, y esto me hacía sentir como un extranjero que se adentra en una civilización exuberante, cuyos códigos desconoce hasta el extremo de no percibirlos como códigos, sino como gestos arbitrarios. Comprender la organización social de las hormigas, de los gorilas o de los leones marinos sin duda requiriría de mí un esfuerzo menor, pero vivir en la comunidad de tales bichos, como habían hecho Maurice Maeterlinck, Dian Fossey o Jacques Cousteau, me alejaría todavía más de mis congéneres. ¿Acaso terminaría como una de esas orcas que, habiendo crecido cautivas de los humanos, son incapaces de descifrar el dialecto de chasquidos de sus primas salvajes?

Me dije que no estaba listo aún para separarme de mi especie, y fue así que comencé a asistir como oyente —vale decir como turista

— a las clases de literatura que se impartían en la facultad de al lado.

Ya antes, los momentos más luminosos del día solían ser los que pasaba bajo tierra, leyendo durante largos trayectos de metro. Leí novelas acerca de los tuareg, acerca de los anarquistas británicos de la época victoriana, acerca de los espías en la Segunda Guerra Mundial, acerca de gente que memoriza libros para salvarlos del olvido. Leí también varias antologías de poesía, en las que ninguna idea era demasiado vulgar y ningún sentimiento excesivo. Los textos literarios se me aparecían como artefactos extraños, telarañas minuciosas tejidas por una enigmática voluntad, compuestas por hilos tenues, suaves, extraordinariamente quebradizos. Desbaratadas al paso de la conciencia, sus hebras ondeaban unos instantes y terminaban adhiriéndoseme, confundiéndose con las fibras de mi ropa, con mis cabellos, con mis primeras y prematuras canas.

Nadie hablaba aún de la gran telaraña digital en la que hoy estamos todos enredados, por lo que solo en la literatura encontraba lo que tanta gente había encontrado o creído encontrar antes que yo: una ventana a mundos pasados, remotos o posibles, una introducción amena a la Historia y a la Sociología, una oportunidad vicaria y controlada de abandonarme a pasiones que no había experimentado aún y que quizá nunca llegaría a experimentar. El manual, en definitiva, de mi propia especie.

Tendría que pasar mucho tiempo antes de que me invadiera la sospecha de que todos esos conocimientos, esos sentimientos y esos viajes podían encontrarse adulterados, tal vez falsificados por completo.

Una de esas tardes, cenando con quien era y sigue siendo mi más antiguo amigo, le manifesté mi intención de abandonar la Biología y matricularme el siguiente curso en una carrera de Letras.

—Así que vas a pasarte cuatro años estudiando mentiras —dijo él, con media sonrisa irónica.

No recuerdo qué le respondí, pero sí recuerdo la sensación de que ahí, exactamente ahí, era donde me apretaba el zapato. Me sentí rematadamente estúpido por no haberlo considerado antes desde

ese punto de vista. Solo que para entonces llevaba demasiado tiempo tratando de imponer mi decisión a mis padres como para volverme atrás.

Mi amigo, que ya entonces manifestaba una sagacidad infrecuente, había enunciado un lugar común que años más tarde oiría de labios de doctores en Filología, de escritores célebres, de respetados críticos. Del mismo Juan Rulfo, que ya es decir. Pero a despecho de ese lugar común, tan pronto como me matriculé en la facultad de Filosofía y Letras de otra universidad que estaba algo más lejos todavía, y que me obligaría a pasar todavía más tiempo leyendo en trenes suburbanos, comencé a observar que nadie leía las obras literarias como si fuesen mentira. Las leían como si fueran verdad. No como si cada uno de sus enunciados pudiera verificarse experimentalmente, desde luego, sino como si contuvieran verdades imposibles de expresar de ningún otro modo. A pesar de las cautelas teóricas por distinguir a los autores de carne y hueso de los desencarnados narradores, no era raro que todo un catedrático les atribuyese a los primeros las afirmaciones de los segundos, y aun las de algún personaje secundario que pasaba por allí. En los años siguientes llegaría a acostumbrarme a una retórica crítica que presupone en los textos literarios significados estables y libres de controversia: cierta obra *refleja* una crítica social clara, tal otra *defiende* no sé qué causa, la palabra *clave* de determinado texto es «trauma», la escritora Equis *busca* con sus novelas *enseñarnos* que si patatín y que si patatán…

De modo que las obras literarias eran mentira y a la vez verdad; eran mentiras que decían la verdad, según reza la frase de Rulfo que, mutilada de su adenda más interesante —«un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto de la otra realidad»—, ha devenido en tópico autocomplaciente, verdadero en parte, y en parte falso.

Han pasado treinta años —ay— desde aquel cambio de matrícula, y los he dedicado a estudiar relatos sobre personas que nunca han existido y a las que les pasaron cosas que nunca sucedieron. Personas con las que, pese a todo, convivimos y dialogamos. Pronto entendí que el estudio universitario de la literatura eludía

sistemáticamente lo sustancial de esa relación. Atendía a otras cosas: a las características de las obras, a las anécdotas biográficas, a la invención de nuevos motivos, a las piruetas estilísticas.

Para colmo, cada uno de estos aspectos resultaba de capital importancia para algunos, mientras que era desdeñado con una sonrisa compasiva por todos los demás.

Unos estudiaban las arañas, otros los leones marinos, otros los gorilas, otros las hormigas. Como si cada una de esas criaturas constituyera una disciplina en sí misma. Como si la biología no existiera.

Bibliografía

La cita sobre la tela de araña en Roland Göock: *Grandes enigmas de nuestro mundo,* Barcelona: Círculo de Lectores, 1971 [1969], trad. de José M. Pomares y R. Fernández, p. 230. Juan Rulfo: «La literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo», *Revista de la Universidad de México,* septiembre de 1979, nº 34, pp. 4-8. Sobre la imposibilidad de mentir en literatura, Terry Eagleton: *After Theory,* Londres *et al.:* Penguin Books, 2003, pp. 89-90.

Mastodontes invisibles

Una tribu de filólogos avanza por la sabana de la historia literaria buscando raíces intelectuales y manuscritos alfa. Varios de ellos lanzan a la fogata las ramitas de un *stemma* que deshojaron la víspera. La tarde bate sobre ellos sus alas de corneja. Desde que expulsaron de su grupo a los estilómetras digitales, se diría que la noche es más oscura y la lluvia cala más. Justo entonces, uno de los filólogos parece inmutarse. Vuelve la cabeza, amusga los ojos y vislumbra, en el horizonte ya incierto, una nubecilla de polvo. Alguien le tiende un catalejo. ¡Es el clan de los postestructuralistas! En otros tiempos, la perspectiva de cruzar armas con ellos les habría regocijado, pero ahora sus energías se han vuelto tan exiguas que no pueden permitirse un nuevo enfrentamiento. Cuando consigamos un buen crédito de investigación —piensan los filólogos—, entonces

se van a enterar, entonces nos las pagarán todas juntas. Acto seguido, extinguen la fogata a pisotones y emprenden de nuevo la marcha.

La alegoría de las ciencias humanas como tribus nómadas que recelan unas de otras tiene su origen en un libro de Tony Becher y Paul Trowler. A la lógica de la tribu le oponen la organización, mucho más piramidal y acelerada, en cierto sentido neolítica o urbanita, de las ciencias naturales.

Las ciencias naturales, y aun las sociales, suelen tener claro cuál es su objeto de estudio; en las ciencias humanas no siempre es así. Los estudios literarios, concretamente, se encuentran divididos en varias tribus. La tribu filológica —o aquello a lo que, andando el tiempo, ha terminado reducida la que en sus orígenes fue una ciencia unitaria que hablaba varias lenguas y combinaba varias metodologías— estudia los problemas de transmisión de textos literarios que por lo general tienen muchos siglos de antigüedad. Es una tarea compleja, a veces arqueológica, que presupone conocimientos sofisticados en lingüística diacrónica, en paleografía, en historia cultural, y que se acerca todavía más a esta última disciplina en la medida en que reconstruye la difusión de los textos y sus espacios de lectura.

Existe también la tribu historiográfica, dedicada a edificar la historia de una literatura nacional de la manera más completa y compleja posible, lo que exige rescatar del olvido a muchos autores —y, sobre todo, autoras—. Sé por experiencia que resulta difícil hacer comprender la importancia de este desempeño a investigadores de otros países, a quienes ni siquiera dirán gran cosa los nombres ya consagrados de nuestro patrimonio literario.

Y luego está la práctica hegemónica, aquella que conforma lo más frondoso de los estudios literarios y en la que se afana la mayoría de investigadores: la tribu hermenéutica. Dicho pronto y mal —volveré a ello en el capítulo siguiente—, la hermenéutica consiste en determinar el verdadero significado de las obras literarias. En esa acepción, «hermenéutica» es un sinónimo parcial —un plesiónimo— de «exégesis». Ambas palabras estuvieron reservadas antiguamente a la elucidación de mensajes misteriosos, oraculares, y que, como

los textos de origen supuestamente divino, no siempre dicen a las claras lo que quieren decir.

De ahí todas esas fórmulas que enmarcan los estudios literarios actuales, en los que se hace una apuesta personal por lo que determinada obra literaria *refleja, defiende, busca, enseña* o *quiere decir en realidad.*

Solo que yo he dejado de creer que las obras literarias reflejen, defiendan, busquen, enseñen o quieran decir nada «en realidad». Es más: basta con asomarse a los usos históricos de las obras literarias, a lo que les sucedió a Jean Echenoz y a Romain Gary, para intuir que el adjetivo «literario» tiene mucho que ver con esa resistencia de algunos textos a transformarse en enunciados inequívocos.

Las tribus académicas merodean sin sospechar que a su alrededor galopan populosos rebaños de mastodontes invisibles. Solo ocasionalmente alguno de sus hechiceros siente temblar la estepa bajo sus pies, o percibe la caliente transpiración de los lomos peludos al roce de una frase:

«Y su madre de usted, ¿vive aún?».

Bibliografía

Tony Becher / Paul Trowler: *Academic Tribes and Territories. Intellectual Enquiry and the Culture of Disciplines,* Buckingham: SRHE / Open University Press, 2001 [1989]; yo lo leo tamizado por Jean-Marie Schaeffer: *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature,* Vincennes: Thierry Marchaisse, 2011.

Frutos teóricos

La imagen circulaba desde antiguo: las obras de los poetas se asemejan a frutos. Ha de retirarse su cáscara o su corteza —el significado literal— para llegar a la almendra, al meollo del sentido profundo.

Esta metáfora se formuló en un tratado de principios del siglo VII y, de manera prácticamente idéntica, seiscientos años más tarde, en la recopilación de milagros que Gonzalo de Berceo vertió a un

castellano pirenaico. En el siglo XIII, Agustín de Dacia postuló, pensando en los textos revelados, una nuez matrioska, compuesta por cuatro niveles de interpretación, similares a los cuatro sentidos previstos por la exégesis hebrea e identificados por las palabras *p'shat, remez, drosh, sod:* el sentido inmediato, el inferido, el interpretado, el secreto.

Al igual que los textos sagrados hebreos o cristianos, las obras literarias habrían encerrado su significado último —su secreto mensaje— bajo varios cerrojos de significados parciales. La práctica hermenéutica deviene en exégesis, en revelación del sentido oculto de un documento sagrado (sagrado para una lengua, para una nación, para una clase). Desde esta óptica, la o el exégeta debe desconfiar del texto, artero artilugio sin otro designio que resistirse a la comprensión.

Ese significado secreto podría revelarse nocivo para los lectores, podría comportarse como un caballo de Troya que introdujera en nuestro cráneo las ideas del enemigo. De ahí que parte de la crítica académica se complazca en adobar los análisis literarios con fórmulas más o menos prescriptivas, avalando o condenando los valores éticos a los que la obra, supuestamente, sirve de vehículo.

Los hermeneutas —y sobre todo los hermeneutas profesionales, los docentes— juegan ante el texto el halagador papel de detectives; lo peinan como si fuera la escena de un crimen, lo acribillan a preguntas capciosas, lo inspeccionan con mirada forense hasta en aquellos pasajes en los que nunca brilla el sol.

En cambio, la lectura fuera del contexto educativo sería por definición crédula, ingenua, imperfecta, vulnerable.

Rita Felski, profesora de la universidad de Virginia y, *a pesar de ello,* influyente ensayista, es probablemente la persona que con más ahínco ha cuestionado esa «hermenéutica de la sospecha» que innumerables departamentos de literatura asumieron en la segunda mitad del siglo XX. En alguno de esos departamentos podía darse el caso de que un estudiante se preguntase qué relación existía entre el tipo de análisis literario que practicaban en el aula y los procesos mentales que otros lectores —o quizá los mismos lectores, antes y después de ubicarse en esa aula— ejecutaban mientras leían aquel

preciso texto. El remedio común a tales inquietudes consistía en enviar al estudiante a bregar con las obras de una serie de teóricos alemanes.

Wolfgang Iser, Hans Robert Jauß o Siegfried J. Schmidt, entre otros representantes de la corriente que conocemos como «teoría de la recepción», introdujeron conceptos mediante los cuales empezamos a entender la lectura de textos literarios como un proceso más complejo y variable de lo que solía considerarse, y a asumir que el sentido de una obra de arte no se *recibe* del mismo modo que uno recibe una felicitación navideña o una bofetada. Pero a pesar de todo, el lector invocado por los textos fundacionales de esta escuela alemana continuaba siendo un ente abstracto, desencarnado, sin historia, heredero muchas veces de las actitudes y de los reflejos cognitivos de los propios teóricos.

Yo releo lo que les sucedió a Romain Gary o a Jean Echenoz y me digo que las metáforas del fruto y del detective no nos están ayudando a comprender cómo se entreteje la ficción en la vida de los lectores. Quienes estudiamos literatura deberíamos meter en un cajón la lupa y el cascanueces y acercarnos con humildad a escuchar el rumor subvocalizado de las lectoras y de los lectores de carne y hueso, atender más a lo que dicen ellos de las obras literarias que a lo que estas parecen estar diciendo.

«Nunca debemos dar por hecho que sabemos con absoluta precisión lo que ocurre cuando otra persona lee un libro», escribía C. S. Lewis en *La experiencia de leer.* En la subcultura ultracatólica en la que me revolqué durante la adolescencia era de buen tono leer a C. S. Lewis, no solo por sus libros casi catequéticos como *Cartas del diablo a su sobrino,* sino también por las alegorías de la redención que planteó en muchas de sus novelas de fantasía; esa experiencia de juventud, que recuerdo como algo vergonzante, estuvo a punto de disuadirme de abrir este ensayito que, a pesar de sus apoyaturas clasistas o sexistas —data de 1961—, tiene una honestidad y una capacidad de penetración que todavía hoy echo de menos en tres de cada cuatro conferencias universitarias.

En realidad, para darse cuenta de que uno no debe dar por hecho lo que ocurre cuando otra persona lee un libro bastaba con salir de

uno mismo y mirar el mundo con algo de curiosidad. Un arcipreste castellano del siglo XIV sabía que entre los lectores había cuerdos y locos, mujeres y hombres, y que cada uno le haría decir a sus textos una cosa distinta, igual que un músico puede *hacer decir* cosas distintas a una misma partitura. Ciento cincuenta años después, el autor de un diálogo renacentista español se admiraba de que algunos de sus lectores lo tuvieran por prolijo, otros por breve; unos por ameno, otros por oscuro.

¿Qué ocurre cuando otra persona lee un libro, y en particular un libro perteneciente a esa categoría que conocemos como «literatura»? Los teóricos de la recepción alemanes nos dan apenas un asomo de respuesta a esa pregunta, que con pocas excepciones se sustenta en conjeturas o especulaciones. A quien habrá que dirigirse es a la tribu de los estudios de recepción empírica, una tribu ya algo neolítica —quiero decir, concentrada, orientada hacia un objetivo compartido, sometida al inclemente principio de refutabilidad—; una tribu que se ocupa de la literatura como si fuera una variedad de la etología y de la lectura como si fuera una función fisiológica.

Bibliografía

De textos y frutos tratan el comentario sobre la *Tebaida* de Estacio atribuido a Fabio Plancíades Fulgencio (que comenta a su vez Thomas R. Hart en *La alegoría en el* Libro de buen amor, Madrid: Revista de Occidente, 1959, p. 16) y la estrofa 16 de los *Milagros* de Gonzalo de Berceo. Alguien me reprochará que no haya mencionado a Hugo de San Víctor. Me topo con las fases de la hermenéutica rabínica en Agnès Desarthe: *Comment j'ai appris à lire,* s.l.: Stock, 2013, p. 112. Rita Felski: *Uses of Literature,* Malden / Oxford: Blackwell Publ., 2008, pp. 1-22; *The Limits of Critique,* Chicago / Londres: The University of Chicago, 2015, pp. 51 (cita), 111 y 190. El arcipreste es, por supuesto, Juan Ruiz (*Libro de buen amor,* estrofa 70), y la comedia aludida, *La Celestina* de Fernando de Rojas, de cuyo prólogo cito casi literalmente. C. S. Lewis: *La experiencia de leer,* Barcelona: Alba, 2023 [1961], trad. de Amado Diéguez, p. 47.

Lecture brute

Una de las primeras cosas que vi nada más poner los pies en Lieja fue un edificio extrañísimo, sin apenas ventanas, junto al kiosco de música del Boulevard d'Avroy, y que inicialmente tomé por la oficina de turismo de una ciudad muy poco turística. Resultó que ocupaba su planta baja una *brasserie* invadida, en mi recuerdo, por travesaños de madera, como la bodega de un buque pirata, y que el piso superior albergaba una abigarrada colección de arte. Con la peculiaridad de que aquellas obras de arte no guardaban vínculos visibles con las escuelas y corrientes conocidas, ni siquiera con las idiosincráticas modas del presente. Había entrañas de automóviles dibujadas con una meticulosidad maníaca, esculturas como botijos para una taberna galáctica, homúnculos con cabezas de moái flotando sobre piscinas de grafito, cartulinas surcadas de líneas en las que hacían equilibrismos monigotes filiformes, caras con cuatro pares de ojos y cuatro pares de labios, grutas hechas de trapos anudados, pliegos atiborrados de palabras ilegibles, rostros diluidos en pintura, figuras de trazo infantil con enormes genitales multicolores, monotipias nubladas y tristes como aquella ciudad en la que acababa de aterrizar.

Si aquello era el arte belga, Bélgica estaba más lejos de lo que había creído.

Descendí al barco pirata y me dirigí a una muchacha que tenía pinta de saber de qué iba la película.

En mi francés trastabillante le pregunté quiénes eran todos esos autores, cuyos nombres no me sonaban de nada.

—*C'est de l'art brut.*

—Ah, yo *comprends* —exclamé, simulando que me atornillaba la sien—. Estos *artistes sont* locos. *Oh là là.*

Ella me dio el equivalente visual de una bofetada de cuello vuelto mientras señalaba con el índice hacia arriba, hacia un olimpo de ídolos dentudos y muñecas rotas.

—Algunos tienen trisomía; otros padecen de esquizofrenia o de alguna otra psicosis. Pero no es por eso por lo que exponen aquí. Exponen aquí porque realizan su obra al margen de la tradición académica, porque no quieren parecerse a nadie, ni vender sus

cuadros, ni ser famosos. Han descubierto ellos solos qué tipo de arte querían hacer; o, mejor dicho, qué tipo de arte *debían* hacer.

Me resisto a contar los años que han pasado desde esa escena. Pienso hoy en la obra de esos artistas como imagen de la lectura, o de cierto tipo de lectura. De la lectura íntima, impulsiva, solitaria, en muchos casos secreta, que no atiende a las consignas de los profesores ni al dictamen de la crítica. De esa lectura desatendida u orillada por las tribus filológicas y que sin embargo es tan nuestra, tan próxima, tan ineludible. *La lecture brute.* La lectura en bruto, la lectura silvestre, la lectura salvaje. La lectura fuera de los museos de la literatura, a la sombra de las tradiciones interpretativas. La lectura instintiva, pulsional, visceral, obsesiva, inconsciente.

La lectura salvaje no es una lectura alienada. Al contrario: es la lectura ordinaria, la lectura espontánea, real, cotidiana. A Jean Dubuffet, el inventor de la etiqueta *art brut,* no le embelesaban las creaciones dementes porque las produjeran dementes, sino porque en ellas veía expresiones crudas de la experiencia humana, sin mediación, sin trampa, sin ventriloquía. Biología pura.

Aquel museo, entretanto, ha sido derruido y reemplazado por un edificio que parece diseñado para colonizar un exoplaneta, y cuyo cometido es, en cierto modo, exactamente ese. Su director artístico, Carl Havelange, me explica una de estas tardes que no le gusta hablar de *art brut.* Él prefiere la noción de artes «situadas», de artes que responden a otro tipo de tradiciones.

—Dubuffet y los surrealistas buscaban la autenticidad, coleccionaban máscaras africanas, visitaban asilos y les compraban los dibujos a los alienados. Pero no se esforzaban por comprender de dónde venían aquellos dibujos, ni qué había detrás de aquellas máscaras.

Carl me lo explica de un modo más sutil que no alcanzo a retener en su forma literal, mientras caminamos junto a la estatua de Carlomagno, y yo comprendo que esa lectura ordinaria que a mí me interesa también es una cosa *situada,* imantada por la sociedad, por las conversaciones, por las recomendaciones, por los clubes de lectura, por las plataformas digitales. El salvaje no tiene por qué estar solo.

Para estudiar la lectura salvaje, me digo, debería comenzar delimitando su ecosistema, ese territorio de excepción que nuestras sociedades nombran subvirtiendo un viejo término latino: «literatura». Fuera de esa reserva pragmática que es la literatura, la lectura salvaje queda reducida a error, a incompetencia, a psicopatología.

Querré saber luego, en la tercera parte del libro que aquí arranca, qué hace el cerebro humano con los textos literarios cuando no se encuentra embridado por la disciplina escolar, cómo los refracta, los deforma y los reinterpreta. Intuyo que la interpretación —que es solo uno de tales procesos— discurre a lo largo de una serie de vías limitadas, no excluyentes, semejantes a las figuras retóricas.

Para terminar, me preguntaré qué hace la literatura con nosotros, adónde van esos datos —correctos o fraudulentos— que nos pone delante; hasta qué punto nos cambian, nos convencen o nos conmueven los personajes, y qué condiciones deben darse para que alguna de estas cosas suceda. En el siglo xx, algunos expedicionarios intelectuales como Käte Hamburger, Frederic Bartlett, Louise Rosenblatt o Stanley Fish hicieron sensacionales descubrimientos que, por un motivo u otro, no llegaron a integrarse en el paradigma científico de los estudios literarios; pero además, en los últimos veinte años se han publicado artículos tremendos en ámbitos como la psicología cognitiva, las neurociencias o la didáctica que deberían cambiar para siempre la forma en la que entendemos los usos de la literatura, y aun de la ficción en general.

Aquella muchacha del museo, titulada de una escuela superior de artes aplicadas, obtendría luego varias becas de creación, lograría residencias artísticas en varios países, sería entrevistada en *Juxtapoz,* expondría en la Dokumenta de Kassel y en la Halle Saint-Pierre de París, y en algún momento decidiría perpetrar una *performance* consistente en casarse con el que suscribe. En una de esas le digo:

—Voy a hacer un libro chulísimo sobre lo que ocurre cuando leemos literatura. Sobre lo que de verdad ocurre, no lo que suponemos que ocurre. Sobre cómo leemos cuando nadie nos ve. Adivina cómo lo voy a titular.

Acierta a la primera.

(A la segunda, en realidad: su primer envite fue *Este es el motivo de que mi mujer frecuente los bares de noche.* Como título tiene tirón, pero despista).

—¿Cómo lo has adivinado? —le pregunto.

Ella me recuerda que, en la misma facultad en la que doy clases, la filósofa Vinciane Despret ha imaginado la literatura que escribirían las fieras salvajes; también allí, una antropóloga ha escrito sobre los niños salvajes; la vicedecana se ha especializado en el malentendido, es decir, en la comunicación asilvestrada; varias traductólogas investigan lo que no se deja traducir, o sea, la palabra indómita, los salvajes de la traducción, y otros colegas se han propuesto repertoriar la escritura mural de la ciudad, el cartelismo de guerrilla, las notas que la gente adhiere a los escaparates, las pegatinas que convierten los mástiles de los semáforos en revistas gráficas de todas las subculturas, que son otras tantas muestras de la escritura salvaje a la que Denis Saint-Amand, que ahora trabaja en la vecina Namur, ha consagrado un libro reciente. Era cuestión de tiempo que yo también cayera en el salvajismo.

Quizá porque Lieja es una ciudad de provincias en un país pequeño, descentrado y descosido, muchos de mis colegas exploran los márgenes de sus disciplinas, las periferias intelectuales. Cada semana me cruzo en los pasillos con Carl Havelange o con otras personas que han escrito, desde sus respectivos saberes, sobre el arte situado, el cómic *brut,* el pensamiento sin normas, la escritura montaraz. Mi ensayo también será un ensayo *situado.*

Me quedo un rato cavilando en todas estas cosas, y al final le digo que podría comenzar contando el día en que nos conocimos, durante mi primera e involuntaria visita al museo en el que ella trabajaba entonces.

—Bueno —dice—. Pero déjalo ahí. No cuentes lo de la llamada de teléfono.

—No, no. Total, para qué.

Bibliografía

El sintagma «lecture sauvage» había sido empleado en la edición original —francesa— de la *Histoire de la lecture dans le monde occidental* de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (1997) para identificar «un modo ingenuo, prerreflexivo e indomesticado» de leer, pero en su traducción española fue sustituido por «lectura indiscriminada». Más adelante aparecería en un artículo de Bernard Lahire («Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle», *Idées Économiques et Sociales,* nº 155, 2009, pp. 6-11); es inevitable relacionarlo con la noción de «pensamiento salvaje» de Claude Lévi-Strauss (*El pensamiento salvaje,* México: FCE, 1972 [1962], trad. de Francisco González Aramburu), quien, a su vez, dio muestras de un notable interés por el *art brut* desde los años en los que dicha noción apenas comenzaba a teorizarse (véase Lucienne Peiry: *L'Art brut,* París: Flammarion, 2016 [1997], pp. 82 y 90).

Qué es la literatura

En esta sección trataré de desmontar un par de mitos muy difundidos; por ejemplo, el que define las obras literarias como una forma de comunicación, o como textos con adornitos. Casi todos sabemos distinguir de manera intuitiva los textos literarios de los que no lo son, pero no nos resulta fácil explicar de dónde procede ese saber. En las páginas que siguen revelaré un par de trucos para explicar eso que en realidad ya sabíamos, y para transformar cualquier tipo de texto en un poema. También aprenderemos cómo se construyen los universos de ficción y cómo se relacionan con el nuestro. Advertencia: se habla bastante de pañales y de urinarios, y en uno de los capítulos muere un bogavante.

El lenguaje en alta mar

Quien quiera ver palidecer a un estudiante de literatura —o a algunos de sus profesores— no tiene más que pedirle que defina su objeto de estudio.

En las disciplinas humanísticas no es raro que se dé por sentada una definición del objeto de estudio que nunca llega a hacerse explícita o que, en caso de hacerse explícita, remite a cierta forma de misterio.

A fin de cuentas, casi todos hemos utilizado alguna vez el adjetivo «literario» como si fuera una mera coloración, un filtro de Instagram. La literatura, esa cosa inaprensible, ese horizonte de sucesos de las ciencias humanas.

Los estudiantes más osados aventuran definiciones tributarias del llamado «formalismo ruso», una escuela de pensadores para la cual los textos literarios se distinguen por una sobreabundancia de elaboración formal, o por una desviación respecto de los usos cotidianos del lenguaje.

Mi mujer, con la que tengo muy habladas estas cosas, dice que eso vale tanto como decir que arte es lo que tiene adornos. Tiene razón. Lo absurdo de este tipo de definición salta a la vista trasladándolo a las artes plásticas; con las palabras no se nota tanto porque tendemos a creer que su significado, en los usos cotidianos, es transparente.

Lo cierto, sin embargo, es que el lenguaje que empleamos en el día a día tiene tantos adornos como la mayoría de obras literarias, según demostraron George Lakoff y Mark Johnson en un libro celebérrimo. Recurrimos constantemente a analogías, metonimias, hipérboles, circunloquios y paralelismos. Decimos que vamos a tomarnos unas copas, aunque lo que nos bebemos es su contenido;

que estamos muertos de cansancio, aunque seguimos vivos; que alguien le pide peras al olmo, aunque las peras no le gustan ni hay olmos a la vista; que Fulanita es el cerebro de una empresa, aunque la empresa no tiene cuerpo y ella sí. Algunas metáforas se encuentran tan arraigadas en la lengua que apenas las percibimos, y tienen su origen en concepciones casi prehistóricas del tiempo y del espacio. Por ejemplo, en algunos idiomas pensamos que el futuro está delante de nosotros, que lo bueno se encuentra en algún punto superior y que empeorar equivale a descender. Las acciones de las empresas suben o bajan, aunque en realidad solo cambian de valor nominal. Otras metáforas, en cambio, surgieron en una fecha lo bastante próxima al presente como para documentar su lenta fosilización; por ejemplo, la división de los seres vivos en varios «reinos», con la que Linneo, en el siglo XVIII, trasladó a la biología la perspectiva jerárquica y monárquica de un mundo sin repúblicas.

Aunque por candidez o empecinamiento todavía queden adeptos de las tesis formalistas, en la autorizada opinión de uno de los críticos británicos más populares, atrabiliarios y polémicos —quien no saque su nombre por las señas podrá hallarlo al final de este capítulo, entre las referencias bibliográficas—, «[h]oy en día, los teóricos de la literatura manifiestan de forma casi unánime su convicción de que no existe ningún fenómeno semántico, sintáctico, ni lingüístico de otro tipo que sea característico de la literatura».

Si no existe nada sustantivo que distinga los textos literarios de los que no lo son, ¿cómo diablos sabemos dónde comienza la literatura? Muy fácil: del mismo modo que sabemos dónde comienzan Argentina, el océano Índico o el espacio aéreo ruso: gracias a una línea imaginaria. A un lado y otro de la frontera, la tierra es la misma, el agua es la misma, el aire es el mismo; su naturaleza jurídica, sin embargo, cambia. La literatura es algo parecido, un estatuto de extraterritorialidad para las representaciones verbales. La alta mar del lenguaje.

Podemos probar a contarlo desde el otro lado, desde el lado de la realidad material. La mayor parte de la realidad no es verbal. Ni siquiera pensar la realidad pasa necesariamente a través del lenguaje, al menos mientras esa realidad no se complique

demasiado. Por ejemplo, es fácil pensar sin palabras en si aceptamos o no la invitación de nuestros suegros para pasar con ellos las próximas vacaciones; no lo es tanto pensar en cómo reaccionar a la invasión rusa de Ucrania.

Cualquiera que haya tenido una idea y luego se haya pasado dos horas tratando de traducirla a sintagmas y frases sabe dos cosas: que se puede pensar sin palabras y que mientras uno no ha encontrado las palabras justas no ha terminado de pensar.

A partir de ahí: ciertas construcciones verbales se presentan como un discurso de verdad, se arrogan una especie de denominación de origen con la que aspiran a obtener nuestra confianza, y generalmente lo consiguen.

Las noticias del periódico, los manuales, las entradas de una enciclopedia, las postales, las declaraciones de amor: todos estos géneros discursivos llevan la misma etiqueta, una etiqueta que está diciendo «anda, fíate». Además, todos ellos tienen referentes unívocos en el mundo real: el del periódico puede ser, digamos, la invasión de Ucrania; el del manual, las epeiras; el de la enciclopedia, abierta al azar, Carl Nilsson Linnæus, más conocido como Linneo; el de la postal, una alemana que creyó que se divertiría en Ibiza, y el de la declaración de amor, alguien que ha llamado por teléfono a una estudiante de la escuela superior de artes aplicadas a la que conoció unas semanas antes en un museo de *art brut,* sin percatarse de que quien ha descolgado el teléfono al otro lado del hilo no ha sido ella sino su madre, que tiene el mismo nombre. En teoría, todas estas personas y tragedias han dejado huellas en nuestro mundo que uno podría verificar si tuviese tiempo y paciencia para ello.

En cambio, otras producciones verbales se sustraen a la verificación. Podemos representarnos este otro etiquetado como una forma de inmunidad; es como cuando una sociedad decide que algunos miembros de la aristocracia pueden hacer lo que quieran sin que los lleven a juicio, por motivos que —me dijeron hace cuarenta años— comprenderé cuando me haga mayor.

La literatura ni miente ni dice la verdad. Mejor dicho: solo dice la verdad respecto de sí misma. Es verdad que Penélope se pasaba los días tejiendo el sudario para su suegro, el padre de Odiseo. Es

verdad que Odiseo cegó al gigante Polifemo. También es verdad que el sastrecillo valiente se enfrentó a otro gigante y salió victorioso. Pero no es verdad que Odiseo fuera amigo del sastrecillo valiente. Tampoco lo es que don Quijote se batiese contra gigantes, aunque él así lo creyera, ya que a quien le da la razón el narrador es a Sancho Panza. Félix Martínez Bonati, de quien tomo prestado el ejemplo cervantino, denomina «objetividad ficticia» a esas entidades y a esos hechos de la ficción cuya realidad, para nosotros, es indisociable de su estatuto de ficción.

¿Por qué estamos seguros de que ni Odiseo ni don Quijote ni los gigantes ni el sastrecillo valiente han tenido nunca un referente en el mundo real? En otras palabras, ¿cómo podemos llegar a saber por dónde pasa la frontera que separa los textos literarios de los factuales? Hay varias respuestas posibles, que expongo en los próximos cuatro o cinco capítulos. Quien desee saltárselos puede hacerlo pero, la verdad, no sé a qué viene tanta prisa.

Bibliografía

George Lakoff / Mark Johnson: *Metáforas de la vida cotidiana,* Madrid: Cátedra, 1986 [1980], trad. de Carmen González Marín. Terry Eagleton: *El acontecimiento de la literatura,* Barcelona: Península, 2013 [2012], trad. de Ricardo García Pérez, p. 56; en el mismo sentido, Jean-Marie Klinkenberg: «La définition linguistique de la littérarité: un leurre?», en Louise Milot / Fernand Roy (dirs.): *La Littérarité,* Sainte-Foy: Les Presses de l'Université de Laval, 1991, pp. 11-30, así como Darío Villanueva: *Teorías del realismo literario,* Madrid: Biblioteca Nueva, 2004 [1992], p. 171. Félix Martínez Bonati: *La ficción narrativa (su lógica y ontología),* Murcia: Universidad de Murcia, 1992, pp. 34-49.

Calle Hamburger

Durante mi doctorado en la ciudad de Gotinga atravesaba casi a diario una calle muy corta, pero también muy agradable, entre los edificios de ladrillo color siena que antiguamente fueron un hospital y hoy acogen varios departamentos universitarios de humanidades.

Esa calle lleva el nombre de Käte Hamburger, una historiadora y narratóloga que propuso una manera completamente nueva de definir la ficción literaria en términos formales.

Por ser de origen judío, Käte Hamburger sufrió largos exilios. Durante más de dos décadas se ganó el pan gracias a trabajos periodísticos y a clases particulares, mientras escribía obras que revolucionarían los estudios literarios. Cuando con sesenta años regresó a Alemania, su país natal, hubo catedráticos que se indignaron, no tanto porque una mujer aspirase a impartir clases en la universidad como porque albergara la insensata pretensión de que le pagasen por ello. Finalmente logró obtener un puesto en la universidad técnica de Stuttgart. También allí ha dado nombre a una callejuela corta, coqueta, peatonal.

Käte Hamburger se dio cuenta de algo crucial y que, como tantos descubrimientos trascendentales, una vez descubierto resultaba evidente, y es que la prosa de ficción suele estar narrada de una forma absurda.

No es raro, por ejemplo, que las referencias temporales resulten confusas o contradictorias, que se hable del pasado en tiempo presente o, por el contrario, que un verbo en pretérito aluda a un momento futuro. «Mañana era Navidad» *(«Morgen war Weihnachtsabend»):* esta frase, procedente de una novela de Alice Berend, es sin duda el ejemplo más célebre —y no el más rebuscado — de los que Käte Hamburger reúne en *La lógica de la literatura.* «Hoy era ese día», escribe Carmen Laforet en uno de sus cuentos. En la ficción, sostiene Hamburger, el tiempo pretérito no remite exactamente al pasado, sino que muchas veces se solapa con el presente de los lectores. Los tiempos del pasado pierden su aspecto pretérito y se transforman en embragues ficcionales, como cuando los niños dicen «yo *era* el policía, tú *eras* el caco», siendo desde ese preciso instante, dentro del espacio del juego, caco y policía.

También puede ocurrir —explica Hamburger— que la voz del narrador y la de un personaje se confundan hasta el punto de volverse indistinguibles: es un recurso llamado «discurso indirecto libre» que se popularizó a finales del siglo XIX en la novela occidental y que para muchos lectores actuales resulta un modo de narrar tan

natural que ni siquiera lo percibimos. Suele ejemplificarse con pasajes de Gustave Flaubert o de Virginia Woolf, pero yo prefiero traer a colación un cuento de Rafael Azcona en el que un viejecito termina persuadiéndose de que su hijo y su nuera quieren matarlo:

> Le habían amenazado con el asilo. ¡En un asilo, a su edad, y encerrado por su propio hijo! Desfilaron por su memoria todas las tropelías que habían cometido con él; hasta entonces no se había dado cuenta de cómo lo trataban, pero de repente se había hecho la luz en su cerebro. […] Evidentemente, estaban torturándolo. ¿Cómo no lo había descubierto antes? Le había cegado el amor que tenía por ellos, eso era todo. Y, en correspondencia, la pareja vivía consagrada a la faena, ¡digna faena de aquel par de miserables!, a la faena de amargarle la vida, quizás de procurar que se muriera. ¿Quizás? Sin quizás… Matarlo a disgustos, eso era lo que buscaban. Claro, les fastidiaba darle de comer, soportar su presencia, vestirlo y comprar las medicinas que necesitaba… Y, además, estaba lo de la habitación.

Lo que el narrador relata en tercera persona, sin identificar claramente como pensamientos del protagonista, se encuentra salpimentado por interjecciones, preguntas retóricas y puntos suspensivos que simulan un monólogo interior. Es la voz del narrador, pero sigue los meandros de la mente obsesiva del viejecito, posee su acento y su ritmo; cabe decir que está poseída por él. Apenas setenta años antes, Leopoldo Alas entrecomillaba aún pasajes de este tipo para cerciorarse de que eran percibidos como lo que eran: los pensamientos de un personaje.

Jean-Marie Schaeffer, investigador del Centre National de la Recherche Scientifique francés, suma a la lista de Hamburger otros indicios lingüísticos de ficcionalidad, como los deícticos o los pronombres sin referente. Abrimos un cuento de Rubén Darío y leemos «Aquel día el viejo Moisés…». ¿Cuál es el referente de «aquel»? ¿Por qué no «un día», o «cierto día», o «el 7 de octubre», o «al día siguiente de su excursión al monte Sinaí»? Abrimos otro libro y leemos: «El entusiasmo caldeaba el teatro. ¡Qué debut! ¡Qué *Lohengrin!* ¡Qué tiple aquella!», y no sabemos cuál es el teatro, ni quién es la tiple, ni quién ni cuándo exclamaba —o exclama ahora,

mientras leemos— «¡qué debut, qué *Lohengrin!».* Sea quien sea, su voz se ha fundido con la del narrador, por lo que nos hallamos, entre otras cosas, ante un nuevo ejemplo de discurso indirecto libre.

El discurso indirecto libre, añade Schaeffer, no es sino una de las manifestaciones de un fenómeno más amplio: la profusión con la que muchas obras literarias nos dan acceso a pensamientos y sentimientos ajenos.

En el mundo real sabemos a veces lo que piensan otras personas, bien porque ellas mismas nos lo dicen, bien porque lo inferimos a partir de su lenguaje corporal. Pero en la literatura llegamos a saberlo con un grado de detalle inverosímil, como ocurre en el pasaje de Rafael Azcona que acabamos de leer. Los narradores literarios revelan secretos, entran y salen de casas cerradas, se cuelan en las mentes de los personajes y saben más sobre ellos que ellos mismos. Son como el diablo cojuelo, ese geniecillo que levantaba los tejados y exponía las intimidades de los ciudadanos, por lo que resulta casi previsible que el diablo cojuelo fuera una figura tutelar para muchos escritores del siglo XIX.

Además, existen también diferencias estilísticas más o menos obvias, como el hecho de que las novelas tienden a contener más diálogos o más descripciones fisionómicas que los textos científicos o la prosa informativa. Un ojo entrenado —o, como ha demostrado Ted Underwood, un ordenador entrenado— reconoce categorías léxicas o gramaticales cuya frecuencia se correlaciona con los textos de ficción (verbos de percepción sensorial, verbos de diálogo, adjetivos físicos, etcétera) y otras más probables en un género factual como la biografía (términos políticos o económicos, sistemas de creencias, etcétera).

Por sí sola, ninguna de estas peculiaridades convierte en ficticio ningún texto; algunas de ellas pueden aparecer en reportajes periodísticos cuya veracidad ha sido sometida a estrictos controles. No son atributos de la ficción, sino *indicios* de la ficción. Ahora bien, combinados y multiplicados, esos indicios señalizan de modo insistente que lo leído no está sujeto al criterio de refutabilidad característico de los textos periodísticos, históricos, científicos… de todos aquellos géneros, en definitiva, a los que debemos exigir

ciertas garantías de veracidad si queremos que el tejido de datos y de consensos que nos constituye como sociedad no se disuelva y quede convertido en moco.

Bibliografía

Leo a Hamburger traducida por José Luis Arántegui (*La lógica de la literatura,* Madrid: Visor, 1995). Sobre su vida, Johanna Bossinade / Angelika Schaser: «Von der Außenseiterin zur Klassikerin: Käte Hamburger», en *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin,* Gotinga: Wallstein, 2003, pp. 7-14. Sobre los monólogos interiores pueden leerse varias de las publicaciones en las que interviene Russell T. Hurlburt, como «A complete, unabridged, "pre-registered" descriptive experience sampling investigation. The case of Lena», *Phenomenology and the Cognitive Sciences,* vol. 22, nº 2, 2021, pp. 267-287. Sobre la historia del discurso indirecto libre, Franco Moretti: *Graphs, Maps and Trees. Abstract Models for a Literary History,* Londres: Verso, 2005, pp. 81-85. El cuento de Laforet es «El aguinaldo», en *Carta a don Juan. Cuentos completos,* Palencia: Menoscuarto, 2007, p. 163; el de Azcona es «Paralítico», recogido en *Pobre, paralítico y muerto* (La Coruña: Ediciones del Viento, 2008 [1960], p. 121), pero recordado sobre todo por la versión cinematográfica que dirigió Marco Ferreri aquel mismo año, y que se tituló *El cochecito;* el de Darío es «Hebraico», y el ejemplo sobre el estreno wagneriano lo firmaba Vicente Blasco Ibáñez («Un silbido», en *La condenada y otros cuentos,* Buenos Aires / México: Espasa-Calpe, 1950 [1900], p. 57). Sobre el diablo cojuelo como modelo de narradores realistas he escrito en *El personaje transficcional en el mundo hispánico* (Lieja: Presses Universitaires de Liège, 2018, pp. 83-113). Sobre el discurso de pensamiento en general y su gestión en diferentes géneros escribió Dorrit Cohn en *The Distinction of Fiction,* Baltimore / Londres: The John Hopkins University Press, 1999. Ted Underwood: *Distant Horizons. Digital Evidence and Literary Change,* Chicago / Londres: University of Chicago Press, 2019, pp. 25-27.

Las otras enciclopedias

¡Tierra! ¡Tierra a la vista! Los pasajeros, que durante muchas jornadas de travesía se habían deslizado entre un océano líquido y otro gaseoso, ambos titánicos, veleidosos e inhumanos, suspiraban aliviados y se precipitaban a la cubierta del vapor. Llegaban desde

aldeas y *shtetls* de Europa oriental, con un hatillo y un par de maletas en las que cabía cuanto habían podido salvar de los pogromos, de la explotación, de la catástrofe. El joven Karl Rossmann, resoplando bajo el peso de su baúl, fue de los últimos en ganar la borda. El buque aminoraba la marcha e iniciaba la maniobra de aproximación a Ellis Island. Karl se pasmó al descubrir la silueta de la única persona que conocía en Estados Unidos: la diosa de la Libertad. Con su corona de rayos y su túnica ática, era más grande de lo que los grabados le habían hecho creer. En un gesto irreflexivo, levantó la mano, como respondiendo al saludo de la estatua, cuya mano derecha se cerraba sobre la espada con la que —creía Karl— quedarían definitivamente cortadas las correas de la esclavitud. En virtud de una analogía inconsciente, la espada le hizo recordar que se había dejado olvidado el paraguas en el camarote. *Verdammt!,* pensó. Le hizo señas a otro viajero para que le guardase el baúl y bajó corriendo la escalerilla.

Así recuerdo la primera página de la primera novela de Franz Kafka, que no se publicaría hasta después de su muerte. La historia de Karl Rossmann no se distingue sustancialmente de las de tantos emigrantes europeos de finales del siglo XIX que en aquellos mismos años estaban siendo asentadas en escritos memorialísticos como los de Mary Antin, Rose Cohen, Marcus Eli Ravage, Julian Kune, Elizabeth Hasanovitz, George A. Linhart, Constantine Panunzio o Edward Steiner. Y sin embargo, la América en la que desembarca Karl Rossmann, aunque da título a la novela en su versión definitiva, no es la misma a la que llegaron aquellos. Algo en mi recuerdo se encuentra fuera de lugar.

Creyendo haber tenido un lapsus, regreso a mi ejemplar, una edición cubana de 1985 sin crédito de traducción, y releo: «Su brazo con la espada se irguió como con un renovado movimiento». Ofuscado, busco una edición alemana, solo para encontrar la misma espada allí donde todos sabemos que debería haber una antorcha.

Más tarde me enteraré de que varias generaciones de exégetas germanistas se han devanado los sesos ante esta frase, y le han dado las explicaciones más peregrinas. Si la frase resulta fascinante es porque introduce una microscópica refracción en la América de la

novela que impide identificarla con la América de nuestro mundo. Creíamos comprender el espacio en el que evoluciona Karl Rossmann, pensábamos que el vapor en el que viajaba, el baúl que contenía sus pocas posesiones, el paraguas olvidado serían semejantes a los paraguas, los baúles y los vapores de nuestro universo, pero de repente ya no podemos estar tan seguros.

Si el joven Karl, tras desembarcar, se dirigiese a una biblioteca y consultase la decimoprimera edición de la *Encyclopædia Britannica,* no encontraría —como nosotros— ninguna entrada específica sobre la Estatua de la Libertad, pero bajo el lema dedicado al senador Chauncey Depew leería que uno de sus discursos más brillantes fue el que pronunció durante la inauguración de aquella, en 1886. Nosotros, si abriéramos esa misma edición de la *Encyclopædia Britannica,* leeríamos que uno de los discursos más brillantes del senador Depew fue el que pronunció durante la inauguración, en 1886, de la alegoría de la Libertad *iluminando al mundo.* Estas tres últimas palabras, para nosotros históricamente exactas, son imposibles en la América a la que arriba Karl Rossmann.

En las ficciones especulativas del siglo XX, la Estatua de la Libertad puede aparecer semienterrada en la arena, o rodeada de ruinas, o congelada, o sumergida en el océano, o caminando por las calles de Manhattan con el objetivo de torcerle el brazo a un ectoplasma demoníaco que se ha adueñado del museo de arte. O algo así. Otras veces, en cambio, la Estatua de la Libertad de las ficciones parece ser en todo punto idéntica a la que todos conocemos y muchos hemos visitado. La enciclopedia que describe los mundos de ficción unas veces diverge de la del nuestro y otras no.

Esta acepción *sui generis* de la palabra «enciclopedia» le fue muy útil a Umberto Eco para dar a entender que toda ficción remite por defecto a nuestro conocimiento del mundo, pero construye progresivamente un repertorio propio de saberes, una enciclopedia secundaria, cuyas singularidades pueden adscribirse a órdenes de conocimiento muy variados. Así, el reflejo natural al leer la primera página de la *América* de Kafka consiste en asumir que los barcos de vapor, los baúles y los paraguas que allí se mencionan responden a

las definiciones y usos de *nuestra* enciclopedia. En cambio, la Estatua de la Libertad armada es un objeto de la enciclopedia secundaria.

Marie-Laure Ryan —toda una celebridad en la teoría literaria contemporánea, aunque nunca ha tenido un empleo regular en ninguna universidad— ha clasificado en una serie de categorías elementales las incompatibilidades que pueden darse entre nuestra enciclopedia y la de la ficción: incompatibilidad taxonómica, temporal, espacial, de inventario, lógica, de leyes naturales… La aparición de un dragón, por ejemplo —de un dragón alado que lance fuego por la boca, no de un dragón de Komodo—, constituye una incompatibilidad taxonómica, ya que no responde a ninguna especie animal conocida en nuestro mundo. Esa lista de incompatibilidades nos da herramientas fáciles de manejar para decidir si el contenido de un texto literario es o no es ficticio. De la ausencia de incompatibilidades entre la enciclopedia del texto y la de nuestro universo no puede concluirse que aquel sea enteramente factual: es posible que nos hallemos ante una ficción de tipo realista, pero para decidirlo habremos de atender a los indicios formales de los que hablaba en el capítulo anterior, o a los indicios paratextuales de los que hablaré dentro de dos.

En su relato «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Jorge Luis Borges imaginó que aparecía en nuestro mundo un ejemplar ligeramente divergente de una reimpresión de la *Encyclopædia Britannica,* un ejemplar con unas páginas adicionales, no muy distinto del que pudiera haber hojeado Karl Rossmann en la novela de Kafka. En esas páginas figuraba una descripción de Tlön, un país de coordenadas inciertas. La minuciosa invención de ese país termina revelándose como una eutrapelia ilustrada, una descripción ficcional, pero ello no impide que artefactos procedentes de Tlön, algunos con inquietantes propiedades físicas, invadan la realidad. Se diría que Borges hubiera pretendido expresar con la mayor literalidad posible la colisión entre enciclopedias de universos distintos, recordándonos que lo que existe en un mundo de ficción también ha empezado ya a existir de alguna forma en el nuestro.

Bibliografía

Umberto Eco: *Lector in fabula,* Barcelona: Lumen, 1987 [1979], especialmente pp. 69 y 185; discutido por Jean-Louis Dufays (*Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire,* Bruselas: P.I.E. Peter Lang, 2010 [1994], pp. 57-58 y 69-78). Félix Martínez Bonati, en su ya citado *La ficción narrativa* (pp. 41 y 59), sobre la referencia por defecto a la *enciclopedia* real. Marie-Laure Ryan: «Possible worlds and accessibility relations: a semantic typology of fiction», *Poetics Today,* vol. 12, nº 3, 1991, pp. 553-576. Una genealogía de la noción de mundo posible, desde la filosofía de Leibniz hasta Lubomir Doležel y Tomás Albaladejo, en Darío Villanueva: *Teorías del realismo literario,* Madrid: Biblioteca Nueva, 2004 [1992], pp. 106-112.

La zorra, las uvas e internet

Solo que, a decir verdad, nuestro mundo no tiene una única enciclopedia. Varias enciclopedias —en el sentido de repertorios de saberes acerca del universo— se han sucedido a lo largo de los siglos, y han coexistido durante dilatados periodos mostrándose los puños.

La relación medieval de un milagro pudo tener un valor contante y sonante en una época en la que los protocolos documentales no se hallaban tan desarrollados como en la actual, y en la que dondequiera que uno pusiera la vista hallaba creyentes fervorosos en toda clase de sucesos contrarios a las leyes de la naturaleza.

Escribe Roger Caillois que los adjetivos «fantástico» o «maravilloso» solo tienen sentido desde el momento en el que queda nítidamente trazada la frontera entre lo natural y lo sobrenatural; es decir, desde el momento en el que la gente empieza a explicarse las cosas con criterios científicos. Esto ocurrió anteayer, como aquel que dice. Es probable que los abuelos de los abuelos de nuestros abuelos creyeran del mismo modo en las hadas y en los terremotos, les otorgasen el mismo crédito al curandero y al dentista. Esa indistinción quedaba consagrada en la propia palabra «literatura», que hasta el Romanticismo remitía, por mor de su etimología latina, a cuanto tuviera letras, a cuanto estuviera escrito, ya fuera un tratado de Descartes o el último romance de ciego

acerca de un pordiosero mutilado al que, por intercesión de una virgen y madre del siglo primero, le volvió a crecer la pierna.

No hay por qué remontarse tan atrás en el tiempo: todavía hoy existen sociedades para las que, como escribía Patricio Pron hace unos años, el acceso a las vacunas tiene tanto que ver con la ciencia ficción como un viaje tripulado a Marte.

Tampoco los mundos ficcionales tienen por qué responder a una sola enciclopedia; también en ellos pueden codearse el hechicero y la microbióloga. Félix Martínez Bonati se preguntaba qué otros personajes pueblan el extraño mundo de las fábulas, aparte de los dos, tres o cuatro animales parlantes hacia los que los narradores dirigen nuestra atención. ¿Habrá alguna ciudad, fuera de plano, en la que pululen orcos o viajantes de comercio? ¿Cuántas lunas los alumbran? ¿Cuántos soles? ¿Llueve mucho? ¿Se está calentando también su atmósfera? Y la pregunta más importante de todas: ¿hay internet?

Martínez Bonati se detiene en las novelas pastoriles, género que gozó de una efímera popularidad en el siglo XVI; explica cómo su espacio característico —lo que en narratología se conoce como el «cronotopo»— es un *locus amœnus,* un territorio utópico, de clima bonancible, propicio a las conversaciones sentimentales. Pero en estas novelas, prosigue Martínez Bonati, irrumpen también «seres de otra condición, más o menos peligrosa (salvajes, piratas, o gente de la urbe y de la nobleza cortesana)». En el horizonte se perfilan países extraños, altas ciudades y villorrios de tejados amontonados, sometidos a complejas legislaciones municipales, zarandeados por las mareas de una Historia de la que apenas si se nos da noticia. En *La Galatea,* Cervantes transforma ese universo, «introduciendo elementos de la Cristiandad institucional en los bordes de la utopía pagana». Por lo tanto, los mundos de ficción pueden contener varios «sistemas de realidad», los cuales pueden ser a su vez más o menos estables.

Me divierte pensar que el propio Martínez Bonati y yo habitamos sistemas de realidad diferentes dentro de un mismo planeta: ambos nos doctoramos en la misma ciudad alemana, aunque con cincuenta años de diferencia; hemos caminado por los mismos pasillos y

tratado a las mismas personas sin llegar a vernos nunca. Leo en internet que asistió a la ceremonia de jubilación de mi director de tesis, lo que me sobresalta, porque yo estuve allí y no recuerdo haberlo visto. Escribo a Patricio Pron, que también asistió a aquella ceremonia, y le pregunto si él recuerda haber visto a Martínez Bonati; me responde que él para entonces ya vivía en Madrid, lo cual es rigurosamente falso, pero me abstengo de hacérselo notar porque ninguno de los dos resistiríamos que nuestros respectivos sistemas de realidad entrasen en una colisión así de galáctica.

Bibliografía

Roger Caillois: *Obliques, précédé de Images, images…,* París: Gallimard, 1987. Patricio Pron: «¿Es posible una ciencia ficción sin ciencia? La literatura argentina fantástica y de ciencia ficción ante el abismo tecnológico», *Revista de Occidente,* nº 365, octubre de 2011, pp. 61-75. Félix Martínez Bonati: *La ficción narrativa (su lógica y ontología),* Murcia: Universidad de Murcia, 1992, pp. 123-127, citas en 125.

Il figlio di Manzoni

Durante la pandemia de COVID-19, cuando todas las clases se impartían en línea, hice con mis alumnos un pequeño experimento. Aprovechando que tenía a mano mi biblioteca, fui sacando libros al azar y leyendo sus títulos en voz alta. Al otro lado de la pantalla, los estudiantes debían decir si creían que esos libros pertenecían o no a eso que llamamos «literatura»: *Los armarios vacíos. Camino tortuoso. Las vanguardias artísticas en España. La cámara sangrienta. Los años rojos de Luis Buñuel. Orígenes culturales de la sociedad liberal. La herida perpetua. Sobre la televisión. Contra los hijos. El poema de los lunáticos. Pelea de gallos. Lo contrario de la soledad. Vivir una vida feminista. Guampeteros, fomas y granfalunes.*

Tal vez fue un título como *La promesa del alba* el que condujo a aquel lector del primer capítulo a decidir que todo lo que encerraba entre sus páginas había sido enteramente fabulado, que la madre

moría en la novela pero esa misma madre podía seguir vivita y coleando en el mundo sublunar, y terminó adentrándose en aquella ficción-basada-en-hechos-reales con la misma delicadeza que un gremlin en una piscina infantil.

Mis alumnos atinaban sin vacilaciones, aunque había títulos algo fulleros que los dejaban perplejos, o que dividían la opinión de aquel anfiteatro virtual, como *Entre lo uno y lo diverso* o *El otoño de la Edad Media.* Por lo general, en estos casos un subtítulo venía a sacarles del aprieto: *Introducción a la literatura comparada,* para el primero; *Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos,* para el segundo. *El queso y los gusanos* (subtitulado *El cosmos según un molinero del siglo XVI*). *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos* (subtitulado *Un viaje en la mente de Philip K. Dick*). *Kant y el ornitorrinco* (sin subtítulo, porque Umberto Eco tenía una excesiva confianza en sí mismo, o en sus lectores).

En ocasiones el subtítulo se limitaba a adscribir el libro a un género concreto: «novela», «cuentos», «poesía», «una biografía», «y otros ensayos». Bien es verdad que otras veces no basta con estampar bajo el título la palabra «novela» para que los amigos y parientes lean como ficción lo que no deja de ser un testimonio autobiográfico, como hubo de comprobar Édouard Louis tras publicar el brillantísimo y durísimo *Para acabar con Eddy Bellegueule.*

El diseño de tapa también puede suministrar alguna pista, aunque no siempre apunte en la dirección correcta. Cuando ninguno de esos indicios era concluyente (*El hombre plural,* subtitulado *Los resortes de la acción,* cuya ilustración de cubierta era una mala imitación de un cuadro de Magritte, sin duda para evitar el pago de derechos), mis alumnos salían de dudas atendiendo a la colección en la que el volumen se había publicado, o haciéndome leer la información de contratapa.

Incluso hojeado de lejos, un libro emite señales que orientan su lectura. Si percibimos que los renglones tienen una longitud variable, asumiremos que se trata de una colección de poemas; la división en parlamentos, con sangrados a la izquierda y anotaciones ocasionales en cursiva, nos pondrá sobre aviso respecto de su condición teatral;

si las páginas contienen esquemas o notas al pie, supondremos que nos hallamos ante algún tipo de obra científica o de divulgación.

Todos estos materiales que acompañan el texto, pero que no son el texto mismo, resultan determinantes a la hora de decidir el tipo de mirada que conviene posar sobre él. Si percibimos un texto como una biografía o como un manual, nos veremos inclinados a depositar en él nuestra confianza. Es más, en caso de que esa confianza se vea traicionada —porque una biografía contenga pasajes calumniosos, o porque un manual escolar reproduzca falsedades incendiarias—, el autor o sus editores pueden enfrentarse a consecuencias harto enojosas, empezando por la retirada y destrucción de todos los ejemplares.

Otro gallo cantaría si el texto manifestase con claridad su estatuto literario. Es como si los textos literarios estuvieran enmarcados, igual que los cuadros, y ese marco los desligase de una lectura literal.

Cualquier objeto con un marco alrededor puede convertirse en una obra de arte. En su etapa *povera*-conceptual, e inspirándose en la *Merda d'artista* del malogrado Piero Manzoni, mi mujer expuso, debidamente enmarcados, los últimos pañales de muselina que manchó nuestro hijo. La serie recibió el título de *Il figlio di Manzoni.* Una crítica en un diario de provincias la vinculó acertadamente con la tradición del *action painting,* pero ni aun así logró animarse un solo comprador.

El marco enmarca y marca lo enmarcado. Los cuentos tradicionales, que durante siglos fueron difundidos más que nada de manera oral, se abrían y cerraban con fórmulas que tenían esa misma función («érase una vez…»), identificadas por Umberto Eco como estrategias semióticas convencionales que orientan la lectura del texto; ese tipo de fórmulas, dice Terry Eagleton, hacen que los lectores dejemos de preocuparnos de si lo que sigue es o no es factual.

Ulrike Altmann y sus colaboradores de la Universidad Libre de Berlín decidieron someter a prueba estos supuestos. Para ello, le dieron a leer a una serie de voluntarios un conjunto de historias cortas, anteponiéndoles aleatoriamente una cartela que identificaba cada texto como «real» o «inventado», de modo que distintos

participantes leyeron los mismos textos como si su estatuto ontológico fuera distinto. Durante la lectura, los voluntarios se sometieron a una resonancia magnética funcional, lo que permitió comprobar que, efectivamente, sus patrones de activación cerebral variaban en función del estatuto asignado a cada texto. Además, ese marco conducía a la adopción inconsciente de estrategias de lectura distintas. En palabras de los autores del estudio, «leer ficción invita a la ensoñación diurna y a la reflexión acerca de lo que *podría* haber pasado o podría pasar. Estos procesos de simulación precisan de la capacidad de cambiar de perspectiva y de hacer inferencias relacionales».

Curiosamente, Franziska Hartung y su equipo de la universidad de Nimega realizaron un estudio parecido con más de 1700 probandos, pero llegaron a resultados si no ya opuestos, sí notablemente distintos. Cada participante de este estudio leyó uno de dos relatos realistas de temática doméstica, por el estilo de los de David Sedaris o Lucia Berlin. A algunos ese relato se les presentaba en primera persona; a otros en tercera, en cuyo caso el narrador adquiría un aire medio omnisciente. No obstante, la diferencia fundamental era el tipo de autor al que se atribuía el relato: unas veces se decía que solía inspirarse en historias reales, y otras que estaba especializado en ficción. Para sorpresa de propios y extraños, fueran cuales fueran el relato, el tipo de narrador y la información sobre el autor, no se observaron diferencias ni en el tiempo de lectura ni en la capacidad de los lectores para meterse en la historia. Los autores concluían: «no encontramos evidencia de que saber que una historia es ficticia o está basada en hechos reales afecte a la conducta de los lectores, a la experiencia de lectura o a la memoria de los acontecimientos relatados».

El conflicto entre los resultados obtenidos por Altmann y los obtenidos por Hartung vendría a confirmar que el estatuto literario —y el tipo de lectura que ese estatuto promueve— no depende ni enteramente de las características formales ni enteramente de las paratextuales. Unas pueden eclipsar a las otras. Además, ni Altmann ni Hartung propusieron a sus voluntarios textos encuadernados en tapas reales o entre las fotografías chillonas de una revista

reconocible, privándoles así de una información crucial. Es un poco como si, tras haber desistido de vender *Il figlio di Manzoni* en el mercado del arte hubiéramos metido los pañales en la lavadora, les hubiéramos dado dos ciclos largos de 60 grados y los hubiéramos pulido en eBay por cuatro perras.

Que es lo que efectivamente hicimos.

Quod erat demonstrandum, creo.

Bibliografía

Gérard Genette: *Umbrales,* Buenos Aires / México: Siglo xxi, 2001 [1987], trad. de Susana Lage. Jean-Louis Dufays habla de marcos genéricos y de tipo textual, que se plantean a título de hipótesis desde antes de la lectura propiamente dicha (*Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire,* Bruselas: P.I.E. Peter Lang, 2010, pp. 126 y 145). Umberto Eco: *Interpretación y sobreinterpretación,* Madrid: Akal, 2013 [1992], trad. de Juan Gabriel López Guix, p. 77. Terry Eagleton: *El acontecimiento de la literatura,* Barcelona: Península, 2013 [2012], p. 165. En el mismo sentido, Lilian R. Furst: *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction,* Durham / Londres: Duke University Press, 1995, p. 73. Y también, en general, Stanley Fish: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities,* Cambridge / Londres: Harvard University Press, 1982, p. 108. Ulrike Altmann *et al.:* «Fact *vs* fiction — how paratextual information shapes our reading processes», *SCAN,* nº 9, 2014, pp. 22-29, cita en 26. Franziska Hartung *et al.:* «When fiction is just as real as fact: no differences in reading behavior between stories believed to be based on true or fictional events», *Frontiers in Psychology,* vol. 6, septiembre de 2017, art. 1618; en pp. 1-2 ofrece una revisión de la bibliografía relativa a los efectos actitudinales de la lectura literaria; los relatos propuestos a los probandos pueden leerse en https://osf.io/a3c89.

Urinarios de papel

El propio museo puede ser el marco. Poca gente ignora que Marcel Duchamp llevó un urinario a un museo, lo puso sobre un pedestal, lo firmó —con pseudónimo—, le dio un título y lo convirtió en obra de arte. Al igual que con *Il figlio di Manzoni,* no todo el mundo quedó por completo convencido.

Aun así, a nadie se le ocurrió darle al urinario su uso natural.

Cyrille Martinez, poeta para los novelistas, novelista para los poetas, nacido en Avignon, cuenta cómo confió a una prestigiosa revista literaria un poema compuesto, a falta de mejor urinario, por los títulos de las obras publicadas hasta entonces por un destacado político francés. La discusión acerca de si ese urinario —quiero decir, esa lista de títulos— podía publicarse o no como un poema se saldó con la dimisión del editor y estuvo a punto de acabar con la existencia misma de la revista.

El periodista argentino Esteban Peicovich ha confeccionado numerosos urinarios textuales; es decir, ha demostrado que cualquier texto, debidamente recontextualizado, puede transformarse en un poema. La ventaja de los textos es que no hace falta llevárselos hasta ningún museo, ni fabricar un marco a su medida. Basta con despegarlos de su lugar de origen y ponerles título, como en el ejemplo siguiente:

> «El bienaventurado»
> Por corregir los Diez Mandamientos.
> Por embellecer a Poncio Pilato y ponerle una cinta al sombrero.
> Por reemplumar y dorar el ala derecha del Ángel de la Guardia.
> Por renovar el cielo, pintar y ajustar las estrellas y limpiar la Luna.
> Por avivar las llamas del Purgatorio y restaurar almas.
> Por volver a encender el fuego del infierno, poner una cola al Diablo, componer su pezuña y hacer varias menudencias a los condenados.
> […]

Se trataba, en realidad, de la factura que un pintor le presentó al párroco de un pueblecito leonés por la restauración del retablo y de otras imágenes de la iglesia. El título —que remite a otra lista, la de las bienaventuranzas— le confiere al texto una orientación ética; a mí me sugiere que las religiones son tingladillos humanos, y que la mejor religiosidad, la del bienaventurado, ha de ser desdramatizada y lúdica.

El epílogo a la edición española de estos poemas discutía explícitamente la analogía con el urinario de Duchamp: a diferencia de este, Peicovich se limitaría a «transcribir genuinos poemas que ha encontrado, ya hechos, en los lugares más dispares». Yo discrepo, y

sigo viendo el urinario que hay en ellos. Antes de que los encontrase no eran poemas, eran otra cosa. Peicovich reúne recortes de periódico, definiciones de diccionario, listados, ejemplos de manuales, anuncios, edictos, carteles, las soluciones de un pasatiempo, una reseña de Borges, catálogos de antigüedades, contratos, instrucciones, plegarias, traducciones, modelos de correspondencia, fragmentos de informes, cables de agencia y otra porción de cosas cuyo carácter evocador probablemente hubiera pasado inadvertido para casi todos los que las leyeran en su contexto original. Bien es verdad que suelen ser textos muy anclados a un uso determinado, y que por consiguiente generan extrañeza al ser desgajados de este, como un bivalvo que apareciera, todavía húmedo, en el cajón de una oficina del Ministerio de Asuntos Sociales.

Y de todos modos, es verdad que Peicovich hace alguna trampa. Muchas veces es la revelación del contexto primigenio la que añade sentido y solemnidad a un texto de apariencia anodina (¿quién habría podido adivinar que esos nueve sintagmas disparatados daban nombre a los nueve grados de alarma atómica?). También asoman entre sus páginas unos cuantos poemas genuinos, como el que compuso un ordenador en 1971, y varias cosas dichas por niños, que inevitablemente remiten a mundos disparatados y encantadores.

He reproducido con mis estudiantes la experiencia de Peicovich, recortando prospectos turísticos de la región, y les ha salido esto, que parece un apunte de Erik Satie:

«El tobogán»
¡Deslicémonos
por el mundo de los deseos
y de las ansias!
Dejemos que nuestros sentidos
se despierten,
se entrelacen
y
se
toqueteen.

Unas tijeras, un título, un par de pausas versales y el texto entra en esa zona de extraterritorialidad que es la literatura, prestándose a usos muy distintos de los que tenía originalmente.

¿A quién se le ocurriría darle a un tobogán el mismo uso que a un urinario?

No respondan a esa pregunta.

Bibliografía

Cyrille Martinez: *Le Poète insupportable et autres anecdotes,* s.l.: Questions théoriques, 2017, pp. 104-111. Esteban Peicovich: *Poemas plagiados,* Buenos Aires: Bajo la luna, 2008. Terry Eagleton admite que incluso los textos sobre la piscicultura pueden ser considerados literarios «tratándolos "de forma no pragmática", empleándolos como ocasión para plantear reflexiones que trascienden de sus funciones evidentes» (*El acontecimiento de la literatura,* Barcelona: Península, 2013 [2012], pp. 101-102).

El bogavante de García

También la literatura oral dispone de marcos que la identifican como literatura. Los niños aprenden rápido a reconocer un embrague ficcional en la fórmula «érase una vez…», y antes de cumplir los cinco años tienen bien claro que ni el gato con botas, ni Ricitos de Oro, ni Hansel ni Gretel han existido nunca, o al menos no de la manera en la que sus cuentos los presentan. Tardan más en dejar de creer en la existencia de Papá Noel, de San Nicolás, del Ratoncito Pérez o de la Befana, pero claro, si alguien me trajese una videoconsola y mordisquease las galletas que dejo por la noche en el alféizar de la ventana, también le concedería el beneficio de la duda.

A unos alumnos de primaria les leyeron cierta vez un cuento de Wolf Erlbruch sobre un pato que, en las últimas páginas, termina muriendo. La maestra les preguntó a los niños «¿adónde creéis que fue el pato?», y uno respondió «a otro cuento de ese mismo pato». Es la mejor perspectiva sobre la vida después de la muerte de la que jamás he oído hablar. A mí también me gustaría que todos nos

reencontrásemos con nuestros seres queridos en las páginas de un cuento.

Y con el pato.

La fórmula ficcionalizante de «érase una vez» ayuda, dado que, por supuesto, la diferencia entre ficción y realidad debe aprenderse. Un estudio realizado mediante la técnica de espectroscopía de infrarrojos cercanos (en inglés fNIRS) con niños de entre seis y siete años de edad demostró que su córtex prefrontal medial y derecho se activaba cuando debían decidir si unos vídeos breves eran reales o ficticios. Los investigadores concluían que «los niños dependen fundamentalmente de su experiencia autorreferencial para valorar la realidad de los acontecimientos», y que ello supone un considerable esfuerzo cognitivo.

El mismo esfuerzo cognitivo que debió de hacer que el córtex prefrontal de mi futura suegra se iluminara como una pista de aterrizaje cuando, hace muchos años, descolgó el teléfono y escuchó lo que yo creía estar diciéndole a su hija.

El marco de un teatro se llama «escenario». Unas veces el escenario se encuentra netamente separado de la platea por la línea de candilejas, la abertura del proscenio y el foso; otras apenas lo insinúa una línea de tiza, una cinta adhesiva o el óvalo luminoso que proyecta un reflector. O puede que no haya escenario en absoluto, como ocurre en algunas salas de microteatro, en las que los actores quedan al alcance de la mano de los espectadores, y esa cercanía física contribuye a darle a la representación un efecto galvanizante; pero la acción se halla contenida en un local específico, delimitada temporalmente. Los *happenings* y el teatro de guerrilla (o su doble malevolente, la publicidad de guerrilla) suprimen todas esas distinciones y se deleitan en la ambigüedad de la situación creada. No necesariamente hay ficción en ellos: lo representado puede limitarse a una coreografía, a un concierto, a un desfile. Por ejemplo: cuatro gatos del grupo experimental Zaj transportando objetos que recuerdan caballetes, bastidores, somieres, a través de las calles frías del otoño franquista.

Por lo demás, no es fácil determinar cuáles son los límites de la ficción en las artes escénicas. Una compañía que represente un

drama de Shakespeare pone en escena acciones inventadas, pero les presta sus rasgos físicos a los personajes. Cuando los actores lloran, ¿son siempre ficticias sus lágrimas? Si les pinchan, ¿acaso no sangran? Si les hacen cosquillas, ¿acaso no ríen? Y cuando ríen, ¿no conserva su risa ni un ápice de autenticidad?

Suele considerarse que la ficción teatral termina allí donde comienza la transformación física. Herirse en escena (o en un set de rodaje), cortarse el pelo, recibir una bofetada sin amortiguar pueden ser acciones requeridas por el guion, y sin embargo producen efectos en los actores más allá (o más acá) de la ficción. Esto puede parecer evidente, pero ¿y fumar en un plató? ¿Y besarse? ¿Y desnudarse? ¿Y comer carne cruda? ¿Son actos ficticios siempre y cuando no acarreen consecuencias perniciosas para la salud? Conviene hacerse estas preguntas antes de aceptar con demasiada premura que la pornografía es mera ficción.

De un modo más inocuo que la pornografía, también interroga esta frontera la tradición de teatro postdramático, tan próxima al *body art* y a la *performance.* Pensemos en algunas de las obras del siempre polémico Rodrigo García. En *Accidens,* por ejemplo, que se estrenó en 2005. En ella intervienen únicamente un actor y un bogavante. El bogavante, por supuesto, no es un actor, ni siquiera sabe —pobre— qué significa ser actor. Nada de lo que ocurre en el escenario constituye para el bogavante una simulación, y menos que nada el momento en el que su *partenaire* toma un cuchillo de hoja ancha y lo descuartiza, para luego asarlo a la parrilla, aliñarlo y comérselo con un vaso de vino tinto. La obra ha sido denunciada por numerosas sociedades protectoras de los animales, desprogramada en algunas regiones y tolerada a regañadientes en otras.

La cuestión del marco tiene derivadas legales. Las injurias o las amenazas proferidas por un personaje (o por un actor que interpreta a un personaje) no tienen la misma entidad que las amenazas o injurias pronunciadas por ese mismo actor en otro contexto. La situación puede resultar muy engorrosa cuando autor, actor y personaje se confunden, como les ha ocurrido estos últimos años a varios cantantes de *hip hop.* Técnicamente no es lo mismo insultar a un bogavante ante el micrófono de un reportero, ante el micrófono

de una sala de conciertos y ante ese micrófono invisible que son las redes sociales digitales, aunque en los tres casos es probable que al bogavante le siente igual de mal. Imaginemos que el bogavante, ultrajado, decide interponer una denuncia por injurias. La suerte que corra esa denuncia dependerá de detalles sutiles: de si la persona que insulta al bogavante ha adoptado una *personalidad* escénica en el momento de tomar la palabra; de cómo de claro esté a qué bogavante se refiere; de si la expresión injuriosa incita a cometer actos delictivos; de si ese bogavante es una personalidad pública; de si el bogavante aludido ostenta el título de jefe de Estado, o ya no lo ostenta pero todo el mundo continúa tratándolo como si aún la ostentase, etcétera, etcétera, etcétera.

Bibliografía

Lo último se inspira en los casos del rapero francés Orelsan y del español Pablo Hasél. Sobre Papá Noel y compañía, François Lavocat: *Fait et fiction. Pour une frontière,* París: Seuil, 2016, p. 168. La anécdota del pato en Melisa Gisela Maina / Pablo Rivera Vargas / Carles Lindín: «Adquisición y desarrollo de aprendizajes de la lectura de ficción en niños y niñas en escuelas de Córdoba, Argentina», *Literatura y Lingüística,* nº 44, 2021, pp. 377-402, aquí 394. El estudio aludido es Hui Li *et al.:* «Reality status judgments of real and fantastical events in children's prefrontal cortex: an fNIRS study», en *Frontiers in Human Neuroscience,* vol. 13, diciembre de 2019, art. 444.

Trampantojos literarios

Otoño de 1958. Un bibliotecario de la universidad de California, en Berkeley, lleva la diestra al carrito en el que le esperan varias decenas de libros pendientes de catalogación. Como nada importa el orden en que les abra ficha, se deja guiar por la apetencia y posa la mano sobre uno cuyo lomo ostenta lo que parece un retrato cubista. Al posarlo sobre la mesa, le deslumbran los colores de la camisa. Añil y yema de huevo. Un sol negro y una guitarra de papel. Entre ellos, un nombre que no le dice nada: Jusep Nosecuántos. En algún idioma *Jusep* significa, indudablemente, «Joseph». La edición es

mexicana, pero el bibliotecario, que ha conducido hasta México en un par de ocasiones, sabe que en español «Joseph» se dice «José». Retira la camisa y descubre una encuadernación de tapa dura, en tela, sobre la cual campea un monograma como los que empleaban los artistas de la *belle époque* para firmar sus grabados. El guarismo representa una T rematada con el gancho de una J y cruzada por una C. Abre el libro por la portada y relee: *Jusep Torres Campalans.* Sobre el título —porque eso era el título—, un nombre de autor con resonancias de viejo imperio centroeuropeo. Tal vez un emigrado askenazi. Encolada a la página par, una lámina con un esquemático retrato: una cara sin relieve, atravesada por rayas —¿barrotes?—; la nariz, un triángulo azul. Al pie, la identificación siguiente: «San Lorenzo - 1908». El bibliotecario no conoce el destino de Saint Lawrence, y lo poco de español que recuerda de sus escapadas a Tijuana no le permite comprender el contenido del volumen que tiene ante sí. Observa, no obstante, que contiene muchas otras láminas y reproducciones, algunas fechadas de forma aproximativa: «¿1909-1910?». El estilo vanguardista no es, que digamos, *su taza de té.* Hojea las primeras páginas y descubre una cronología, ese tipo de tabla sinóptica en el que se sugiere que la teoría de la relatividad especial mantiene un misterioso vínculo con una ópera de Strauss solo porque ambas se hicieron públicas el mismo año. Consulta el índice y comprueba que una sección se titula «biografía» *(biography),* y otra, «conversaciones» *(conversations),* y otra «cuaderno verde», expresión que no acierta a traducir. Al final viene un listado que tiene todo el aspecto de ser el catálogo de la obra de un artista, sin duda del tal Jusep.

En páginas interiores halla varias fotografías; en una de ellas, Jusep Torres —quien después de todo resulta ser un hombrecillo completamente calvo y de aspecto vulgar— se encuentra sentado junto a Pablo Picasso. Este fulmina la albúmina del negativo con su mirada láser; aquel, en cambio, está abstraído, o simplemente distraído.

El bibliotecario teclea los datos editoriales en su máquina de escribir, sobre varias fichas catalográficas, asignándoles una signatura que comienza por el número 7: la que se les reserva a las

artes plásticas, la arquitectura y la música. Con la mano izquierda le tiende el ejemplar al becario que pegará el tejuelo y el sobre con la ficha de préstamo. Y luego escoge otro volumen del carrito de novedades.

Esta escena, que debió de desarrollarse aproximadamente así, fue replicada en bibliotecas de Toronto, de Ottawa, de Boston, de Washington. Ninguna de las personas que asignaron a la sección de arte el volumen sobre Jusep Torres Campalans adivinó que nunca había existido tal pintor, que los cuadros que se daban por suyos los había pintado, en realidad, Max Aub, y que todo aquel volumen no era sino una superchería, un apócrifo, una trampa; o, mejor dicho, un experimento, porque si bien es verdad que el protagonista era un puro producto de la imaginación, la sociedad en la que evolucionó había tenido una existencia positiva. Tampoco advirtieron la doblez algunos críticos de arte, ni aun aquellos que conocían a Max Aub y sabían que estaba trabajando en algo que él se obstinaba en calificar de «novela».

Max Aub haría otros experimentos parecidos, jugando con la discrepancia entre la forma de los textos y su contenido. Apenas dos años antes había escrito su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, en el que trazaba el panorama de la escena teatral española, destacando los más recientes estrenos de dramaturgos y escenógrafos tan aclamados como Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca, Cipriano Rivas Cherif, Jorge Semprún o Fernando Arrabal… quienes, en realidad, habían fallecido, habían sido asesinados, habían caído presos o habían debido huir de España tras la victoria, en 1939, del ejército sublevado. (El propio Aub pasó por los campos de prisioneros franceses antes de conseguir exiliarse en México). Más adelante atribuiría sus poemas a una serie de autores «descubiertos» en las tradiciones literarias más remotas y, en sentido contrario, subtitularía «novela» un libro de conversaciones con Luis Buñuel que dejó inconcluso a su muerte.

El caso de *Jusep Torres Campalans* prefigura otro, posterior en más de dos décadas, que ha entretenido mucho a los teóricos de la literatura, y que responde al mismo dispositivo: *Marbot,* biografía de un artista inexistente —en este caso, un *sir* inglés del 1800—,

aderezada con la impedimenta requerida por el género: notas al pie, bibliografía, retratos, índice onomástico y toda la pesca. Huelga decir que ni *Marbot* ni *Jusep Torres Campalans* presentaban indicios de ficcionalidad como los que habían previsto Käte Hamburger y Jean-Marie Schaeffer.

Pecaría de rudeza quien les reprochase a los sufridos bibliotecarios, a los beneméritos libreros, a los voluntariosos lectores no haber sabido reconocer el carácter literario de estos dos volúmenes. Tienen tanto de literatura como esos otros —tan populares en este siglo en el que muchos dedican menos tiempo a leer que a exhibir los signos del fetichismo de la lectura—, encuadernados con los blasones de colecciones prestigiosas, cuyas páginas están en blanco y se destinan a la toma de apuntes. *Marbot* y *Jusep Torres Campalans,* aunque sean infinitamente más ingeniosos e interesantes que estos, comparten con ellos la condición fraudulenta de trampantojo editorial.

Podría objetarse —y se ha objetado— que tales obras no son falsificaciones propiamente dichas, ya que la intención de sus autores no era mala. Con algo de tesón, pueden encontrarse las pistas que nos dejaron: microscópicas disonancias que habrían podido poner sobre aviso a los lectores desconfiados. Pero igual que los lectores no tienen por qué desconfiar de los autores, tampoco están obligados a confiar en sus intenciones, ni a pasar varias noches en vela analizando fotografías y notas al pie con una lupa, antes de decidir en qué estantería colocar el libro que están leyendo. Sería comprensible que se sintieran engañados, pero no *demasiado* engañados. Se les ha dado gato por liebre, pero el gato estaba sabroso, después de todo. Los verdaderos protagonistas no eran Marbot ni Torres Campalans, sino la sociedad en la que vivieron —quiero decir, en la que no vivieron—, y esa sí se halla reconstruida con minuciosidad y sustentada en un aparato heurístico fiable.

Menos inocua que la biografía seria de un personaje ficticio resulta la fabulación de una personalidad histórica.

En 2016 llegó a las librerías un volumen firmado por Elvira Navarro y titulado *Los últimos días de Adelaida García Morales.* La tal Adelaida, fallecida dos años antes, había sido, como la mayoría de

los escritores, una escritora secreta. El volumen, poco más que una novela corta, se centra en dos personajes: una empleada municipal que le niega una ayuda económica a García Morales y una realizadora audiovisual que aspira a rodar un documental sobre la escritora. Este último personaje, el de la realizadora, anticipa los riesgos de ficcionalizar hechos reales: «¿No se planteó siempre su documental como una suerte de recreación libre o de continuación atmosférica de las narraciones de García Morales […]?».

En la página 82, antes de haber llegado a ninguna parte, la narración se disuelve. El problema deriva de las treinta páginas restantes, ocupadas por datos biográficos —algunos, al parecer, inexactos—, correos electrónicos remitidos a Elvira Navarro y referencias bibliográficas, materiales todos ellos más propios de los géneros factuales que de las novelas. «Todo lo que se narra es falso», advertía Navarro en uno de esos anexos; y, a pesar de ello, la anécdota que abre el libro tiene una base real, y la muerte inmediata de García Morales también.

(«Y la tal Adelaida —preguntaría el lector de Gary—, ¿vive aún?»).

El director de cine Víctor Erice, que estuvo casado con García Morales, publicó en *El País* un artículo desatado y sulfuroso en el que deploraba que «al cabo de unas semanas de entrevistas a toda página, la advertencia de Navarro de que su obra pertenece al género de ficción ha acabado por resultar irrelevante». Para Erice, la imagen de la escritora fallecida quedaría irremisiblemente contaminada, traicionada por un falso homenaje rebosante de indicios contradictorios.

Yo me quedo cavilando si habría alguna manera de que una novela acerca de mi mujer no nos traicionase de algún modo, de muchos modos. «Preferiría no existir y que me tratasen con justicia», dice ella. La frase le ha salido muy bonita y no quiero estropeársela, pero yo, que soy más cobarde, prefiero haber existido y que luego hagan una película fantasiosa sobre mí y me interprete Timothée Chalamet.

Se me hace raro que alguien esté dispuesto a novelar la vida de otro. Lo veo como un ejercicio de mitomanía inverecunda. Qué raro

que no nos llame más la atención; que no nos llame la atención cuando la persona novelada murió hace tiempo, y que creamos poder aprender algo sobre ella a través de cuentos y fabulaciones. Después de todo, Elvira Navarro no hizo nada que no hagan cada día docenas de *biopics* y de novelas históricas. Tales relatos pueden haber sido objeto de una documentación prolija, pero en última instancia no se comprometen con ella, le darán la espalda a la bibliografía a las primeras de cambio para irse con la primera quimera que se les cruce en el camino. En comparación, las biografías de sir Andrew Marbot y de Jusep Torres se distinguen por un insólito gesto ético, por el escrúpulo documental llevado al extremo de imponérselo a la hora de escribir la vida de quien nunca vivió.

Bibliografía

Sobre Jusep Torres Campalans y su catalogación, Fuencisla Leal Santiago: «Verdad y mentira de Jusep Torres Campalans», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* vol. 26, nº 1/2, 2001/2002, pp. 271-288, aquí 287. Sobre los críticos de arte, Julie Fintzel: «Completa y verídica historia de *Jusep Torres Campalans* y el cubismo: la verdad es una mentira como las demás», en Javier Domíngez Arribas / Cécile Fourrel de Frettes (eds.): *Imposturas hispánicas. Fraude y creación (siglos XVII-XXI),* Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2021, pp. 125-146, aquí 130-132. Sobre *Marbot,* Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 79-95; Jean-Marie Schaeffer: *Pourquoi la fiction?,* París: Seuil, 1999, pp. 133-145; Olivier Caïra: *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs,* París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, pp. 201-204. Elvira Navarro: *Los últimos días de Adelaida García Morales,* Barcelona: Penguin Random House, 2016, p. 67.

Un arpa deshilachada

Y cuando creemos empezar a entender algunas de las sutilezas de ese juego de azar que llamamos «literatura», pasamos delante de una librería de segunda mano que tiene expuestas, entre dos caballetes, viejas ediciones de bolsillo, a un precio simbólico, y

hojeando al azar uno de esos libros nos encontramos en medio de esta selva:

> El pelo, el pelo. El pelo era antorcha que lucía en la noche lírica de mi adolescencia. Ahora es una antorcha apagada que queda triste y estroposa en la claridad diurna de la lucidez adulta. Por mi pelo han pasado mareas y épocas. Un pelo es como un mar, una cabellera es como un océano, una melena es agua que pasa, río en el que no se bañarán dos veces las manos desnudas de la mujer. El pelo era música y ahora salen del peine largos hilos de cabello dejando en el aire un arpa deshilachada.
>
> Hay que cuidarse el pelo. Todo yo me convierto en un guardapelo, en un guardabosques del bosque raleado de mi pelo. Pero el pelo se irá y tendré que convivir con un calvo desconocido, silencioso y feo.

Pasamos páginas hacia adelante y hacia atrás, y comprobamos que todo va así, que no hay ninguna historia, o que, de haberla, se trata de una historia que deambula perdida entre la bruma de la vida, y que esa vida podría ser también, hasta cierto punto, la nuestra. Leemos en la contratapa que el autor lo escribió «en trágicas circunstancias», tiramos de teléfono móvil y descubrimos que el autor habla allí de un niño que tuvo y que se le murió, y releemos el título —*Mortal y rosa*— algo aturdidos por ese dolor que ya ha empezado a ser también un poco nuestro.

Nos acercamos al librero y pagamos lo que el libro cuesta, que es mucho menos de lo que vale. Y ese día, o al otro, cuando terminamos de leerlo, entre estaciones de metro, o al pie de una cuna, o sentados sobre el antepecho de la ventana de un instituto de enseñanza media, decidimos que, por su propia oscuridad, ese texto da la impresión de interrogarnos, de trazarnos itinerarios posibles, de invitarnos a decidir cuál es la experiencia humana a la que da forma, y que nos unirá irremediablemente a él.

Este texto se ubica en un mundo como el nuestro, con océanos, con mujeres, con antorchas y con pelos; sin embargo, no podría ser más distinto de los textos utilitarios con los que nos enteramos de cómo anda el mundo, de cuándo se erigió la Estatua de la Libertad y de cuántas veces al día debemos tomarnos las pastillas.

Aquí, por no saber, no sabemos ni cómo se llamaba el pobre niño.

Estos textos, aunque externos a los dominios de la ficción, se sustraen, igual que ella, a la función comunicativa del lenguaje y caen del lado interno de la frontera literaria. Para muchos constituyen incluso el prototipo mental de la literatura. Son los textos líricos, que a menudo están divididos en versos, pero que otras veces no.

La poética clásica dividía la escritura de ficción en tres géneros: la épica, en la que una voz —el narrador— relata las aventuras de varios personajes; la tragedia, que no tiene narrador, puesto que los personajes alternan directamente en el uso de la palabra, y la lírica, que carece de personajes y en la que no se narra ninguna historia, sino que consiste en la simulación de conceptos o sentimientos.

Antiguamente la poesía lírica se versificaba y se acompañaba con la música de una lira, que es una especie de arpa pequeña. Hoy ninguna de esas dos condiciones resulta necesaria: puede escribirse poesía en prosa, y el arpa ha quedado deshilachada, suplantada por uno de esos cabellos huérfanos que viajan por el aire, aterrizan en nuestro jersey y no acabamos de saber si eran nuestros o de otra persona. Entendemos que el texto puede haber sido inspirado por una circunstancia real, por una relación que comienza, que se derrumba, que se encasquilla, pero su alcance rebasa ese yo y sus circunstancias. Un texto lírico, escribía Käte Hamburger, habla de un objeto oscuro; pero quien habla en él también es un sujeto oscuro, alguien que guarda con el autor de carne y hueso y pelos un vínculo tangencial.

Un poeta español que se teñía el pelo —«hay que cuidar el pelo»— le escribió a su hija un poema, y unos años después las mujeres presas y seguramente torturadas por la dictadura de Videla se reunían para cantarlo juntas con una sola voz; entonces eran ellas las que, fundiendo el sujeto y el objeto, la enunciación y la lectura, se decían unas a otras:

> Te sentirás acorralada
> te sentirás perdida o sola
> tal vez querrás no haber nacido.
>
> Otros esperan que resistas…

que les ayude tu alegría…
tu canción entre sus canciones.

Tu destino está en los demás…
tu futuro es tu propia vida…
tu dignidad es la de todos.

A diferencia de la nota que un padre le dejaría a su hija en la encimera («queda pizza en el frigo»), este texto, como todo texto lírico —como el librito que también le brinda a su hija el poeta belga Eugène Savitzkaya, como el que el también belga y también poeta y además colega y amigo Laurent Demoulin escribió instaurando un diálogo imposible con su hijo autista—, rebasa un umbral de evocación o de densidad expresiva que lo desgaja de la situación comunicativa inicial y lo convierte en el receptáculo —en el guardapelo— de las emociones de sus lectores.

A eso es a lo que llamamos hoy «prosa lírica», o «poesía lírica», o «poesía» a secas: a esos textos que consideramos literarios aunque carecen de ficción, a esos textos que muy posiblemente encapsulan una respuesta anímica del autor real a una situación real, pero cuya redacción resulta tan elusiva, tan poco funcional, que rompen amarras con ese contexto y se pierden en la alta mar del lenguaje.

Bibliografía

Sobre la definición moderna de la lírica, José María Paz Gago: *La recepción del poema. Pragmática del texto poético,* Kassel: Reichenberger, 1999, especialmente pp. 69-86; sobre la identidad del sujeto lírico, p. 99. Definiciones de la lírica en Gérard Genette: *Ficción y dicción,* Barcelona: Lumen, 1993 [1991], trad. de Carlos Manzano, pp. 20 y 27-28. Käte Hamburger: *La lógica de la literatura,* Madrid: Visor, 1995, pp. 164-166. El poema es «Palabras para Julia», de José Agustín Goytisolo; la anécdota de las represaliadas argentinas la cuenta Manuel Jabois (como dice que la contaba Paco Ibáñez) en «Julia y José Agustín Goytisolo», *El País,* 7 de agosto de 2024. Eugène Savitzkaya: *Exquise Louise,* París: Les Éditions de Minuit, 2003. Laurent Demoulin: *Robinson,* París: Gallimard, 2016.

La lectura autoficcional

Cuando el célebre narratólogo Gérard Genette no era aún un célebre narratólogo, le solían reprochar que se inventase tantos tecnicismos para escribir sobre literatura.

—Podría usted escribir en francés corriente, y querría decir lo mismo.

—Es que me divierte —respondía él.

—Tenga cuidado —le contestó en una ocasión la catedrática Marie-Jeanne Durry—, no vaya a divertirse solo.

Pero divertirse solo, concluía Genette, siempre es mejor que aburrirse en compañía, por lo que, perseverando en esa actitud, acuñó la alambicada etiqueta de «dicción de régimen constitutivo» para identificar aquellos textos que, sin ser ficticios, la gente acepta comúnmente como literarios. Por ejemplo, la lírica. Pero la categoría de dicción de régimen constitutivo solo le interesa a Genette en la medida en que puede oponerle otra, la dicción de régimen *condicional,* que engloba aquellos textos que hoy en día no tiene mucho sentido pensar como literarios pero que a veces reciben dicha consideración en atención a su antigüedad, a su prestigio, a su autoría o a la mera costumbre. Por ejemplo, las memorias de una exitosa novelista, los diarios de un poeta maldito, los ensayos en general —unos más que otros—, el relato ancestral de la creación del mundo. O el testimonio conmovedor del atentado que sufrió en 2015 la redacción del semanario francés *Charlie Hebdo,* que algunos lectores, con arreglo a su estilo, no dudaron en calificar de literario, como si la literatura fuera una primera división de la escritura.

Dorrit Cohn presume *(«my assumption»)* que la prosa narrativa en primera persona «no es escrita o leída, por lo común, como semiautobiografía o medio novela *[demi-novels]*», sino que unos la consideran novela y otros autobiografía. Olivier Caïra discute esta hipótesis: ¿acaso no constituye ese espacio de ambigüedad, precisamente, el núcleo de la autoficción, género al que tantas tesis doctorales se han consagrado en las últimas décadas?

Gérard Genette fue precisamente uno de los primeros en pensar la posibilidad de que el narrador, el protagonista y el autor de una narración *ficticia* fueran una misma persona. Ese género híbrido, que conocemos como «autoficción», engloba textos de aspecto

autobiográfico que, por la materia de lo que cuentan —más o menos inverosímil, más o menos contradicha por los datos sobre el autor real que se indican en las solapas del libro—, dan la impresión de escapar a las convenciones de las memorias, de las autobiografías y de los testimonios para adscribirse a la ficción. Solo que esa inscripción paradójica de un doble del autor en un universo ficcional se ejecuta muchas veces de un modo indeciso, tenue, apenas perceptible, a menudo sembrado, incluso, de contradicciones, como invitándonos a disfrutar de un estado cuántico de indefinición.

Mi colega Kristine Vanden Berghe, de la universidad de Lieja, lleva muchos años analizando autoficciones. Ella sabe que el debate académico en torno a este género nos agota a muchos de los que, si bien en su día pudimos mirarlo con curiosidad, hemos terminado sospechando que lo único que pretenden con ella los autores es, como Genette, divertirse solos. Porque, para apreciar el artificio autoficcional, muchas veces hay que releer, contrastar información, revisar viejas entrevistas, establecer cronologías y decidir, en suma, qué grado de realidad albergan finalmente esos textos. Pero ¿cómo los juzgará quien solo los lea una vez, en condiciones *ecológicamente* típicas, es decir, en el autobús, a última hora, a trompicones y en el fragor de la vorágine, o en audiolibro, de madrugada, mientras uno intenta que un lactante se duerma de una santa vez?

Kristine y yo decidimos abordar esta cuestión recopilando en una red social digital testimonios de lectura relativos a seis autoficciones hispanoamericanas recientes. Con un grupo de estudiantes de máster, acometimos la tarea de evaluar si cada lector trataba el libro en cuestión como literario o como factual. Cuando hablamos de textos literarios empleamos una retórica específica: hablamos de sus «personajes», aceptamos de buen grado su polisemia, manejamos ciertas etiquetas genéricas («comedia», «novela policiaca»…), comentamos detalles de la trama como si fuera el autor quien los hubiera decidido. En cambio, cuando hablamos de textos factuales hacemos más o menos lo contrario.

Lo que descubrimos fue que la mayoría de los lectores se resistía a aceptar la ambivalencia que muchas de estas autoficciones

parecían proponer como estrategia de lectura; la tendencia predominante consistía en leer el relato ora como fundamentalmente ficticio, ora como fundamentalmente factual. Ello guardaba una cierta correlación no ya con la belleza de la prosa —las seis obras eran bellas, sea cual sea el significado de esta expresión— sino con los indicios estilísticos de ficcionalidad, de modo que la obra considerada más decidida y mayoritariamente como ficticia era la que más número de indicios ficcionales contenía, incluyendo, por ejemplo, una alusión a una técnica quirúrgica imposible en el mundo actual.

El continuo entre ambos polos existe, pero esa posición intermedia, ambigua, esa *lectura* —no ya *escritura*— autoficticia postulada por Olivier Caïra se revelaba a todas luces minoritaria. Surfear la ambigüedad equivale a divertirse solo; escoger entre los dos estatutos ontológicos tradicionales —ficticio o factual— puede parecer menos excitante, algo tal vez comparable a aburrirse en compañía.

Lo que sea con tal de no aburrirse en soledad.

Bibliografía

La anécdota de Durry en Gérard Genette: *Bardadrac,* París: Seuil, 2006, pp. 215-216. No sin tino, en español se ha traducido también *diction de régime constitutif* como «dicción de literaridad constitutiva» (*Ficción y dicción,* Barcelona: Lumen, 1993 [1991], p. 28). Sobre el testimonio de *Charlie Hebdo:* Cécile [Barth-]Rabot: «"En mettant des mots sur vos maux, vous p(e)ansez les nôtres". Lectures mémorielles et thérapeutiques de la littérature de témoignage», *Contemporary French and Francophone Studies,* vol. 24, nº 4, pp. 476-484, aquí 481. Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 35; en el mismo sentido, Arnaud Schmitt: *Je réel, je fictif: au-delà d'une confusion postmoderne,* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 263. Olivier Caïra: *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs,* París: Éds. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, pp. 199- 200. Álvaro Ceballos Viro / Kristine Vanden Berghe: «La autoficción en la práctica. Un estudio de recepción empírica», *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura,* vol. 23, nº 2, 2024.

La literatura no es comunicación

Imagino que cualquier estudiante de secundaria lo conoce, o se espera que lo conozca: un dibujo de cajas y flechas que recuerda el diagrama de un transistor, las rutas de evacuación en el plano de un hotel o las instrucciones para conectar el televisor al módem y al DVD, cada uno con su propia toma de corriente.

Me refiero, por supuesto, al esquema con el que Roman Jakobson caracterizó en 1960 la comunicación. En toda comunicación habría, según Jakobson, un emisor que cifra un mensaje en determinado código (puede ser un alfabeto, un mohín o una descarga de moléculas) y, dado determinado contexto, se lo envía a un destinatario a través de cierto canal (el aire, el papel, un cable telefónico).

El de Jakobson fue el más popular pero no el primero de los esquemas generales de la comunicación. Anthony Glinoer ha escrito un artículo sobre ese tipo de modelos y explica que todos se inspiran en los sistemas de transmisión de señales que se desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX: radiados o no, los mensajes siempre se estarían moviendo de un lado para otro a través de resistencias, válvulas y colectores, literales o metafóricos. Y esos esquemas se aplican tanto a la comunicación humana como a la no humana, pues a fin de cuentas también los animales y las plantas se comunican entre sí, con sus exóticos códigos de silbidos, de colores y de gases.

Si hasta las hormigas comunican, podría uno exclamar, ¿cómo no van a comunicar los novelistas y poetas? Vayamos con tiento, porque de los escritores se puede esperar cualquier cosa.

Glinoer no cuestiona el encaje de los textos literarios en esa alegoría electrotécnica, salvo cuando recuerda que para la sociocrítica «el "mensaje" de la literatura es una representación de la realidad, lo que implica juegos de refracción y de mediación que Jakobson no prevé». Entrecomillar el mensaje, me digo, ya delata una incomodidad al pensar esta noción en un contexto literario.

Glinoer podría haber sumado a su censo a Jacques Leenhardt, quien en 1980 —precisamente en el momento en el que, según Google Ngram, en muchas lenguas occidentales proliferaba el sintagma «comunicación literaria»— criticó la aplicación del planteamiento jakobsoniano de la comunicación a la literatura, argumentando que nociones como «mensaje», «destinatario» o «emisor» carecían de operatividad en ese ámbito. Tres años después, Robert Scholes aún realizaba esforzadas contorsiones para embutir la literatura en el esquema jakobsoniano, solo para terminar constatando que con la literatura todas las instancias de Jakobson presentan cierta duplicidad, cierta doblez: el emisor se disfraza, el mensaje es ambiguo, el contexto de salida es diferente del de entrada, el receptor tiene la sensación de escuchar subrepticiamente algo que no está dirigido a él. En 1985, Félix Martínez Bonati manifestaba su desconcierto ante la idea de que los textos literarios pudieran contener un mensaje (mensaje que, de existir, sería inactual, de tema dudoso y de finalidad secreta). El mismo año, Jon-K. Adams concluía que en un texto literario no hay tanto comunicación propiamente dicha como un *simulacro* de comunicación, un poco a la manera de esos cuadros de Roy Lichtenstein que parecen viñetas de cómic, en los que alguien dice «yo también te quiero».

Igual que un cuadro, un texto literario no es un acto comunicativo, o solo puede ser calificado así de un modo oblicuo, figurado. Esto, aunque no suela decirse, es barruntado por todos aquellos que escatiman los galones literarios a las novelas de tesis, a las poesías panfletarias y al teatro de *agitprop,* los cuales, en cuanto simples ilustraciones de una argumentación política, padecerían de un *exceso* de mensaje. Esas obras no pertenecerían a esa categoría artística que desde el Romanticismo venimos llamando «literatura», sino a algo más primitivo, al género de la parábola didáctica remachada con martilleantes moralejas.

Ubicada fuera del marco de la comunicación, la literatura escapa a las expectativas que presiden los intercambios cotidianos, y que estudia la rama de la lingüística que conocemos como «pragmática». En el día a día esperamos, por ejemplo, que lo que digan nuestros

interlocutores sea sincero, pertinente, ni más ni menos preciso de lo que requiere el contexto; en una palabra, damos por descontada cierta cooperación por parte de las personas con las que hablamos. Parecidas expectativas se aplican a textos comunicativos como las noticias del periódico, los manuales escolares, las biografías... Desde luego, esas expectativas no siempre son satisfechas, lo que suele producir irritación, desconcierto o hilaridad. No sucede lo mismo con los textos literarios, a pesar de su manifiesta falsedad, de su impertinencia, de su ambigüedad, de su oscuridad, de sus excesos o defectos retóricos.

Un texto literario no coopera. ¿Por qué debería cooperar? ¿Con qué fin? ¿Cuándo? ¿Con quién?

Pero si el texto literario se evade de las redes que le tiende el diagrama de la comunicación, ¿qué diablos es? Recordando algunas obras de Louise Rosenblatt y de Terry Eagleton, podría decirse que es una experiencia, un acontecimiento, un *happening;* pero también un instrumento óptico (Proust *dixit*), un simulacro, un rompecabezas, un parque de atracciones, una estafa benigna, un espejo, un museo, un acertijo, la jungla. Un consenso por el que muchas sociedades les permiten a ciertos textos ser todas estas cosas a la vez.

Ya vamos sabiendo qué es la literatura, y sobre todo qué no es literatura. A decir verdad, siempre lo hemos sabido, pero no sabíamos que lo sabíamos, y en este punto tal vez empecemos a estar un poco hartos de saberlo y a tener ganas de descubrir qué rayos pasa con los textos literarios una vez que se nos cuelan por la retina, por qué nos cuesta tanto ponernos de acuerdo sobre lo que quieren decir, por qué nos afecta la suerte que corran sus protagonistas, aunque no existen, y por qué los encontramos tan cambiados cuando volvemos a ellos pasados cierto tiempo.

La lectura real, que siempre tiene algo de salvaje, se vuelve más salvaje todavía con los textos literarios. Ahora estamos en condiciones de adentrarnos en ella.

Bibliografía

Los principios o máximas que se presuponen en una conversación humana proceden del célebre artículo de Paul Grice de 1975 «Logic and conversation», en Peter Cole / Jerry L. Morgan (eds.): *Syntax and Semantic. Speech Acts,* Nueva York: Academic Press, pp. 41-58. Anthony Glinoer: «Les modèles de la communication dans les études littéraires», *Communication & Langages,* nº 212, 2022, pp. 5-20, cita en 8. Jacques Leenhardt: «Towards a sociology of reading», en Susan Suleiman / Inge Crossman (eds.): *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation,* Princeton: Princeton University Press, 1980, pp. 205-224, aquí 224; Mary Louise Pratt cita ese pasaje y lo asume en «Interpretive strategies / strategic interpretations: On anglo-american reader response criticism», *Boundary 2,* vol. 11, nº 1/2, otoño 1982 - invierno 1983, pp. 201-231, aquí 208. Robert Scholes: *Semiotics and Interpretation,* New Haven / Londres: Yale University Press, 1982, p. 31. El artículo de Martínez Bonati sería recogido en el ya citado *La ficción narrativa,* pp. 143-153. Jon-K. Adams: *Pragmatics and Fiction,* Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins Pub. Co., 1985. Argumenta también contra la percepción de la literatura como comunicación Arnaud Schmitt (*Je réel, je fictif: au-delà d'une confusion postmoderne,* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 172). Terry Eagleton: *El acontecimiento de la literatura,* Barcelona: Península, 2013 [2012].

Qué hacemos con la literatura

Esta sección trata de las transformaciones que sufren las obras literarias al ser percibidas. Descubriremos, primero, las rutas neuronales con las que damos sentido a lo leído, y las que nos permiten distinguir los personajes ficticios de las personas reales. A continuación, se hablará del modo en el que creemos en los personajes de ficción; de cómo percibimos las obras literarias; de cómo, cuando leemos, vemos lo que queremos ver, lo que esperamos ver, y que eso que queremos o esperamos ver depende en cierta medida de las comunidades dentro de las cuales aprendemos a experimentar el mundo. Contaremos con la intervención especial del comisario Maigret, de los dioses griegos y de un marciano gigante.

Olvidar la lectura

Entre los cuadros y las obras literarias existe una diferencia fundamental, y es que las obras literarias hay que recordarlas.

No quiero decir que recordar un cuadro en detalle sea más fácil que recordar una novela, ni que el conocimiento íntimo que tienen los historiadores del arte salga más barato que el de la literatura. De lo que estoy hablando es de la memoria como condición de la percepción. Un cuadro se percibe casi sin querer, basta con arrastrar la mirada unos segundos por su superficie para formarnos una idea global de todo lo que contiene. Formarse una idea de una página impresa exige una inversión de tiempo mayor, a menos que en esa página solo haya un haiku. Los ojos humanos, fisiológicamente incapaces de rotar suavemente si no persiguen un objeto en movimiento, deben desplazarse por la página a trompicones, dando saltitos de pulga. En cada uno de esos saltos, llamados «sacadas», el ojo percibe únicamente unas pocas letras. Para más inri, nuestra memoria de trabajo es incapaz de retener con precisión lo que ha leído pocas líneas antes. Quien lee se abre paso a machetazos por una floresta intrincada que vuelve a cerrarse detrás de ella (o de él), mientras que quien contempla un cuadro lo ve todo cómodamente desde su helicóptero.

Recuerdo el día en que vi por primera vez a *Monsieur Similaire.* Mi mujer se había asignado a sí misma la misión kamikaze de pintar una relación de semejanza; no un motivo cualquiera, entiéndase bien, sino el proceso dinámico por el que ese motivo ficticio se vincula con objetos y personas reales. Se proponía, en suma, hacer una instantánea de la analogía, lo que, por supuesto, es imposible y aun moderadamente absurdo. Pero ¿cuándo se ha detenido un verdadero artista ante el absurdo y lo imposible? Ella estaba todavía

terminando de pintarlo cuando exclamó *«quelle affaire!»,* yo entendí «¡ven a ver!» y entré en lo que alguna vez fue nuestro cuarto de estar para descubrirlo sobre el caballete sin la imprescindible preparación psicológica. *Monsieur Similaire* es un cuadro impenetrable, erizado de complicaciones, tironeado en direcciones opuestas por los espectros de Chagall, Escher y Klee. Merced a una ingeniosa yuxtaposición de colores —que mi mujer, me dijo, había aprendido en las vidrieras de la catedral de Metz—, una figura vagamente humanoide parecía levitar sobre el lienzo, con un pie en él, otro en el hiperespacio y una línea de fuga en cada cabello. No fueron necesarios sino unos pocos milisegundos para que su facha impertinente, sus ojos de muelle, sus perspectivas intolerables de teseracto me sobresaltasen y me hicieran perder durante unos instantes los estribos.

Un libro nunca nos sobresaltará del mismo modo ni con la misma rapidez.

El psicólogo Frederic Bartlett, que dirigió el laboratorio de Psicología Experimental de Cambridge a principios del siglo XX, condujo una serie de sencillos pero ingeniosos experimentos relativos a la forma en la que recordamos las formas y las historias. En uno de ellos reunió a un grupo de veinte voluntarios y les hizo leer varias veces una leyenda tradicional de los indios norteamericanos. A algunos les pidió que le relataran de memoria el cuentecillo con mucha frecuencia, con lo que su recuerdo rápidamente quedó reducido a un estereotipo estable. Más interesante es lo que ocurrió con aquellos que le repitieron la historia solo esporádicamente, unas horas después, varios días después o, en algunos casos, muchos años después.

Bartlett descubrió que, a largo plazo, lo único que se conservaba de una manera duradera eran dos cosas: el «tipo» de la historia —el género, podríamos decir, un etiquetado rápido de qué clase de historia es la que se ha leído— y algún detalle sorprendente. Descubrió también que otros elementos desconcertantes de la narración original se pasaban por alto, o eran alterados hasta acomodarse a lo que los lectores consideraban razonable o congruente desde sus propias prácticas culturales. Así, por ejemplo,

si los protagonistas de la leyenda iban en canoa, los lectores los recordaban remando en un simple bote; si el original decía que cazaban focas, los participantes recordaban que salían de pesca; la materia negra que en la leyenda brotaba de la boca del protagonista moribundo era transformada por uno de los voluntarios en el último aliento, mientras que otro la recordaría días después como meros espumarajos.

Aunque de un modo menos concluyente, Bartlett también observó que, conforme pasaba el tiempo, la imagen mental de aquel cuentecillo no solo se desdibujaba, sino que también incorporaba nuevas piezas que los lectores le añadían inconscientemente (por ejemplo, motivaciones para las acciones de los personajes que estos nunca tuvieron).

El experimento de Bartlett demuestra que recordar las historias que leemos no es sino una manera sofisticada de olvidarlas. Sofisticada hasta cierto punto: en las cafeterías de la facultad de Filosofía y Letras en la que estudié circulaba una leyenda según la cual lo único que todo el mundo recordaba de *La insoportable levedad del ser* era una página en la que la pareja de amantes se desnudaba, se ponía de pie sobre un espejo y hacía algo que no voy a contar aquí porque existe la posibilidad de que este libro lo lea un día mi suegra, y no quiero traerle a la memoria lo que le dije aquella vez por teléfono pensando que hablaba con su hija. Se trataba, seguramente, de la página menos leve —y, por consiguiente, menos representativa— de la novela de Milan Kundera.

De algunos libros nos queda menos aún. Mi experiencia confirma la de Pierre Bayard: de algunos libros apenas conservamos sino un aroma, una sensación inaprehensible, asociada en ocasiones a las circunstancias en las que lo leímos. Aunque —desmemoriado como soy— me exaspere la rápida descomposición de lo que leo y se me vaya la vida poniendo parches a mis recuerdos con anotaciones y fichas de lectura que casi nunca releo, he de admitir que hay algo hermoso y melancólico en esa muerte sinestésica de la literatura, en esa capacidad de entrar por los ojos, acuñar conceptos e imágenes en algún lugar de nuestro cerebro para luego ir metamorfoseándose discretamente hasta dar en algo gaseoso y ambiental. Si nada lo

remedia, también esa forma etérea se irá desvaneciendo hasta que el libro leído se disuelva en un éter tenue e indiferenciado en el que, como dice un Bayard casi budista, «cualquier libro, abierto o no, termina por equivaler a cualquier otro».

Alguien, algún escritor famoso, confeccionó una lista con los pocos elementos que recordaba de una serie de clásicos que había leído. El cedazo de la memoria reducía largos folletines a insignificantes anécdotas, y los dramas más conmovedores, a uno o dos datos pintorescos. Era una lista muy cómica y con un gran efecto de demostración, pero quizá el mismo efecto de demostración tenga el hecho de que yo haya olvidado completamente quién era aquel autor y dónde leí sobre él.

Si no he olvidado lo que pensaba Vivian Gornick mientras releía sus lecturas de adolescencia es seguramente porque lo tengo delante:

> Por lo visto, mis recuerdos sobre este u otro personaje, esta u otra trama, son, cuando menos, imprecisos: se conocieron aquí en Nueva York, cuando yo estaba convencida de que había sido en Roma; corría la década de 1870, cuando yo pensaba que sucedía a principios del siglo XX; ¿y que la madre le hace *qué* a la protagonista?

Me pregunto, entonces, de qué hablamos cuando hablamos de literatura, si el lugar del texto es usurpado por un objeto movedizo, inconstante, que, como el humo de una hoguera, apenas adquiere una densidad palpable durante un momento antes de desvanecerse en la noche.

Bibliografía

Sobre las sacadas, Stanislas Dehaene: *El cerebro lector,* Buenos Aires: Siglo xxi, 2014 [2009], trad. de María Josefina D'Alessio, pp. 30-32. Frederic C. Bartlett: *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology,* Cambridge: Cambridge University Press, 1932, pp. 63-94. Pierre Bayard: *Cómo hablar de los libros que no se han leído,* Barcelona: Anagrama, 2008 [2007], trad. de Albert Galvany, p. 72. Vivian Gornick: *Cuentas pendientes. Reflexiones de una lectora reincidente,* Madrid / México: Sexto Piso, 2021 [2020], trad. de Julia Osuna Aguilar, p. 11. Otro testimonio del olvido de las lecturas preferidas,

muy elaborado, en Cécile Barth-Rabot: *La Lecture. Valeur et déterminants d'une pratique,* Malakoff: Armand Colin, 2023, pp. 272-273.

La forma de una novela

Asumámoslo de una vez: el texto literario no existe.

Cuando dos amigos creen estar discutiendo sobre un texto literario, están hablando de dos cosas diferentes: cada uno contempla dentro de su cráneo un objeto de forma distinta y cambiante. Los textos literarios son criaturas proteicas, inconsistentes y metamórficas que habitan las profundidades abisales de nuestra mente, esas regiones oscuras que solo conocemos de un modo indirecto y aproximado.

Un libro —escribe Pierre Bayard, pensando sobre todo en libros *literarios*— «aparece como un objeto aleatorio». Pero «aparecer» no es el verbo más atinado, ya que la naturaleza del texto literario es la de desaparecer, la de sustraerse a la mirada.

¿Cuál es la forma de un texto literario? En psicología se acepta comúnmente que la forma no es tanto una propiedad inherente a los objetos como una proyección inconsciente del cerebro animal. Así, por ejemplo, cuando vemos un cuadro puntillista, lo que percibimos no son nubes de puntos incoherentes, sino cosas: árboles, bañistas, veleros, señores con bigote —compuestos, eso sí, por muchos puntos—. Cuando nos disponemos a escanear un código QR, todos vemos un cuadrado, aunque sus bordes están interrumpidos a tramos irregulares, porque nuestra mente agrupa los elementos semejantes o simétricos y, si ha *decidido* que algo es una forma que se recorta sobre un fondo, completa sus eventuales interrupciones de manera instintiva.

Esa forma que *se forma* en nuestra mente se conoce en psicología como *Gestalt,* que en alemán quiere decir precisamente «forma» o «aspecto». Lo que percibimos, afirma el psicólogo británico Chris Frith, son, en sustancia, predicciones, «modelos del mundo creados por el cerebro»; y añade: «En ocasiones, estas

expectativas son tan fuertes que uno ve lo que espera ver, y no lo que sucede en realidad».

¿Cómo percibimos una novela o una pieza teatral? Aunque ya lo he dicho, lo repito: la percepción de una obra literaria requiere bastante más tiempo que la de una obra plástica. John Dewey distingue la percepción de la obra de arte de su mero *reconocimiento,* que sería su identificación todavía más fulgurante («ah, sí, el *Gernika*»), recubierta de estereotipos y de interpretaciones precocinadas. Reconocer no es percibir, del mismo modo que podemos reconocer a una persona por la calle sin fijarnos en su aspecto, ni en el estado anímico que traslucen sus rasgos, ni en la ropa que ha escogido... Aun así, es interesante pensar que la ficción narrativa se resiste incluso a ese reflejo tan instantáneo que es el reconocimiento. Podemos reconocer el título, la primera frase, un personaje, cierto estilo, pero no *la obra*.

A diferencia de lo que ocurre con un cuadro, nuestros cerebros no dan a la literatura una forma espacial, sino una forma sobre todo conceptual, y lo hacen recurriendo a la herramienta básica con la que comprendemos el universo: los estereotipos. Un estereotipo es, en el mundo de los conceptos, eso que uno espera ver y que no siempre coincide con lo que ve en realidad.

La palabra «estereotipo» identificaba en su origen un procedimiento algo alambicado del arte de la imprenta: el vaciado en cartón de la plancha tipográfica —también llamada *forma* tipográfica — que permitía reproducirla un número ilimitado de veces sin necesidad de componerla de nuevo a partir de caracteres móviles (también llamados *tipos).* Desde los años 1830, el término se aplicó a una actividad intelectual que entonces parecía, y no sin razón, muy útil y meritoria: la reducción de la mareante diversidad de personajes y situaciones que presentaba la vida en las urbes modernas a una serie más controlable de situaciones y personajes frecuentes, paradigmáticos, *típicos.*

Más adelante, al término «estereotipo» se le adherirían las connotaciones negativas que hoy le conocemos: los estereotipos nos parecen representaciones simplistas, a veces peyorativas, cuando no directamente peligrosas. Y sin embargo, como recuerda Jean-Louis

Dufays, los estereotipos son una herramienta cognitiva indispensable. Sin tipificación, sin categorización, percibiríamos el mundo del mismo modo que Ireneo Funes, el memorioso personaje de Borges: como una inextricable maraña de individualidades, en la que cada perro sería distinto no solo de todos los demás perros, sino también de sí mismo en diferentes momentos y perspectivas.

¿Cómo debería ser un cuadro para que lo percibiéramos como una novela? Podemos imaginar una tela de grandes dimensiones, como el *Gernika* de Picasso, reproducida a tamaño natural, de izquierda a derecha y de arriba abajo, sobre las páginas de un libro, a razón de un palmo por página: aquí una boca abierta, allí un trozo de cuerno, más acá cuatro pelos sobre una canilla y acullá la llamita del candil.

¿Y cómo debería ser una novela para que la percibiéramos como un cuadro? Esta pregunta es algo más difícil. Durante su estancia de un mes como artista residente en el Kunstlerhaus de Bremen, mi mujer trató de darle respuesta con una obra titulada *Roman.* Consistía en ilustrar *Le Pendu de Saint-Pholien,* una novela del comisario Maigret que Georges Simenon ambientó en su ciudad natal, pero que en parte transcurre también en Bremen, en Bruselas, en París, en Reims y en una pequeña estación de ferrocarril holandesa. La particularidad del proyecto era que las ilustraciones se harían sobre edificios de estas ciudades, en la tradición del *street art:* la silueta nerviosa del suicida en una tapia cerca de la estación fronteriza de Nieuweschans; la curva de otro personaje entre los almacenes del puerto de Bremen; la sombra de la viuda en una prefectura de París; el perfil huidizo de un conjurado en una calle de Lieja, y así sucesivamente, hasta llegar al borrón de un cadáver sobre el paramento de uno de los muelles del Mosa. Rondándolos siempre, en actitudes variadas, la mancha densa del comisario Maigret, la pipa desafiante bajo el ala de fieltro. El resultado fue la ilustración de una persecución que *exigía* una persecución, un vía crucis geomántico a una escala accesible solo a criaturas elementales salidas de otra dimensión narrativa y pertrechadas con un billete de Interrail.

La falta de publicidad, así como el hecho de que las ilustraciones hubieran sido ejecutadas en un estilo similar al de Antonio Saura, híbrido de expresionismo abstracto y de monigote, no ayudaban a que se reconocieran las escenas como lo que realmente eran. Varias de ellas fueron rápidamente erradicadas con lejía por probos funcionarios municipales. No así las de la ciudad principal de la novela, pues, por más que su nombre sea anagrama de «lejía», la limpieza de las fachadas y la limpieza en general quedan muy abajo en la lista de prioridades edilicias.

Con todas sus vicisitudes, yo creo que los garabatos de mi mujer llegaban muy lejos en el empeño de parecerse a una verdadera novela, es decir, a una ficción que se entrecruza con nuestro mundo, en la que los personajes se esbozan casi siempre de un modo esquemático, que solo puede percibirse en su conjunto mediante algo parecido a un itinerario y que, como hemos visto en el capítulo anterior, comienza a desaparecer antes incluso de que hayamos terminado de percibirla.

Esa novela pintada no tenía mucha más lógica causal que la que presenta la novela de Simenon antes de llegar al capítulo de las revelaciones; era una forma informe, una imagen pendiente de definición, desprovista de un contorno que la separase netamente del mundo material. Aprehenderla entrañaría asimilarla a categorías predefinidas, a estereotipos: el detective, el acecho, el cómplice, la víctima. Los visitantes que la recorrieran desde su primer hasta su último capítulo, saltando de un tren regional al siguiente, se verían obligados a prestar a esas figuras ejecutadas con cuatro brochazos los atributos físicos y psicológicos que les suponemos a las personas, y a realizar una serie de inferencias e hipótesis que las conectasen verosímilmente entre sí.

Pero al mismo tiempo, en ese recorrido de media o larga distancia que hilvana escenas y personajes, la atención de cada visitante (de cada lector) preferiría unas escenas a otras, retendría unos detalles y no otros, aderezándolos con sus propias emociones y preocupaciones.

Esas otras vidas frondosas e inagotables que son las obras literarias no tienen más forma que la que uno decide darles al

insertarlas en un contexto de reflexión o de debate. El texto emerge en la superficie de nuestra conciencia, asoma uno de sus muchos tentáculos, se irisa allí donde lo roza el haz de la razón —como el viejo recuerdo de un largo viaje— y vuelve a sumergirse en las tinieblas del subconsciente.

Bibliografía

Sobre la inexistencia del texto, Yves Citton: *Lire, interpréter, actualiser,* París: Éditions Amsterdam, 2017, p. 118. Pierre Bayard: *Cómo hablar de los libros que no se han leído,* Barcelona: Anagrama, 2008 [2007], p. 63. Sobre la *Gestalt* como escuela cognitiva (no como terapia) es poco lo que puede leerse en español; yo he recurrido al clásico *Principles of Gestalt Psychology,* de Kurt Koffka (Londres / Nueva York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. / Harcourt, Brace & Co., 1935). Hasta donde se me alcanza, la primera aplicación de la teoría de la *Gestalt* a la lectura de textos literarios es la de Wolfgang Iser en *El acto de leer. Teoría del efecto estético,* Madrid: Taurus, 1987 [1976], trad. de J. A. Gimbernat / Manuel Barbeito, especialmente pp. 156-172 y 194-196. Chris Frith: *Descubriendo el poder de la mente. Cómo el cerebro crea nuestro mundo mental,* Barcelona: Ariel, 2008 [2007], trad. de Joan Soler, p. 171. John Dewey: *El arte como experiencia,* Barcelona: Paidós, 2008 [1934], trad. de Jordi Claramonte, pp. 60-62. Jean-Louis Dufays: *Stéréotype et lecture,* Bruselas: P.I.E. Peter Lang, 2010 [1994]. Acerca de Funes y de las neuronas que permiten los procesos de abstracción ha escrito el neurocientífico Rodrigo Quian Quiroga en *Borges y la memoria,* Barcelona: NED Ediciones, 2021.

El verbo se hace carne

Solo para explicar con cierto detalle cómo el cerebro humano descifra las cadenas de letras que conforman los textos serían necesarias cuatrocientas páginas: aproximadamente las mismas que tiene *El cerebro lector* de Stanislas Dehaene.

Cometeré la osadía de hacer un resumen grosero y utilitario. Primero, las formas geométricas que componen las letras son transmitidas, como todo impulso visual, desde la retina hasta el fondo del cerebro, hasta el córtex visual primario del hemisferio opuesto al lado del campo visual en el que son percibidas. Después,

un área ubicada en la zona ventral —es decir, en la parte de abajo— del lóbulo témporo-occipital izquierdo analiza esas formas geométricas y *reconoce* las letras. Dehaene la denomina «la caja de letras del cerebro» pensando en los chibaletes, esos gaveteros compartimentados en decenas de cajetines que, en las antiguas imprentas, contenían las pequeñas letras fundidas en plomo. Desde allí, la información es transferida a otras zonas temporales y frontales relacionadas más generalmente con el lenguaje, tanto escrito como hablado, en las que parece efectuarse cierto tipo de tratamiento semántico o morfosintáctico; entre ellas se encuentra el área de Wernicke, donde el lóbulo temporal izquierdo se une al parietal, área bien conocida por los lingüistas ya que juega un papel clave en la atribución de significado a las palabras. El giro temporal superior izquierdo cobra más protagonismo cuando los lectores son todavía niños, dado que a edades tempranas la lectura pasa por un descriframiento fonológico; en cambio, cuando uno sabe leer con fluidez, la reconstrucción mental de una imagen sonora solo tiene lugar ante palabras extrañas o infrecuentes.

Desde el instante en el que una palabra se presenta ante nuestros ojos, el itinerario de la información en el primer cuarto de segundo podría resumirse, por lo tanto, de la siguiente manera: de la retina al occipucio; del occipucio a la parte de detrás de la oreja izquierda (transitando, si es necesario, por el cuerpo calloso, el cuello de botella que une los dos hemisferios del cerebro), y de allí a la sien izquierda.

Luego, la cosa se complica y se diversifica. La atribución de un significado a cada palabra exige *consultar* con puntos ubicados a lo ancho y largo de la corteza cerebral. Partiendo de las investigaciones de Fatma Deniz, el laboratorio Jack Gallant de la universidad de California en Berkeley ha publicado en línea unos vistosos mapas semánticos del cerebro, interactivos y tridimensionales, muchos de los cuales permiten afirmar con un alto grado de certidumbre que la información semántica relativa a una palabra como «cinturón» se encuentra en unas coordenadas extraordinariamente precisas del córtex, sensibles igualmente a otros significantes del mismo campo semántico, tales como «visera», «abrigo», «túnica» o «camiseta»

(pero también, y no debería sorprendernos demasiado, «diámetro», «milímetro», «pulgadas» y «longitud»).

Una vez asociadas unas palabras a otras, y resueltas las posibles polisemias, el tenor general del texto determina, en cierto grado, la activación de unas u otras regiones corticales. Leer un pasaje narrativo acerca de actividades físicas estimula las áreas motoras del cerebro, mientras que leer un párrafo acerca de las emociones de un personaje conlleva una significativa activación de la amígdala —la cual interviene, por lo demás, en la percepción o inferencia de estados anímicos ajenos—. Y así con todo.

Sea cual sea su temática, la lectura de relatos estimula sistemáticamente una misma serie de rutas neuronales. Raymond Mar, profesor de psicología de la Universidad York, en Toronto, publicó en 2004 una extensa revisión de los estudios disponibles hasta entonces sobre las bases neurológicas de la lectura de textos narrativos, ya fueran ficticios o factuales. Como cabía esperar, muchos de esos estudios constataban la imporancia de las áreas del cerebro relacionadas con la memoria y el procesamiento del lenguaje. El córtex prefrontal medial, por ejemplo, sería responsable de la realización de inferencias en general, y en particular de las que reposan sobre la atribución de estados mentales a otras personas (competencia que conocemos como *theory of mind,* y que también puede involucrar otras regiones, como las temporoparietales, cerca del área de Wernicke). El procesamiento de la concatenación temporal del relato pasaría por el córtex prefrontal derecho. Los trabajos sobre pacientes con lesiones en el hemisferio derecho, prosigue Mar, han demostrado la importancia de este último a la hora de efectuar inferencias y, en general, de gestionar información de un modo coherente. En el lóbulo frontal derecho se localizaría una suerte de interfaz encargada de integrar información multimodal. Partes del sistema límbico, en fin, enlazarían con experiencias personales e imaginería visual.

El metaanálisis de Mar sería precisado posteriormente por otros estudios, y en particular por uno del mismo autor en el que, tras confirmar que la lectura de textos narrativos se solapa ampliamente con las regiones cerebrales vinculadas con la *theory of mind,*

especificaba que el precúneo podía intervenir más o menos en función de las propiedades semánticas del texto leído, y enfatizaba que las mismas regiones intervienen en un amplio número de procesos cognitivos, entre ellos la memoria autobiográfica, la proyección de escenarios futuros o la creatividad.

En definitiva: durante una primera fracción de segundo, leer sí puede equivaler a descifrar, a reconocer, un poco del mismo modo que uno descifra o reconoce la silueta de un objeto familiar en la penumbra del apartamento; pero enseguida la lectura pasa a involucrar nuestra experiencia del mundo, nuestros afectos, nuestra memoria. Es más: incluso ese reconocimiento inicial de letras y signos tipográficos se halla fuertemente mediado por nuestras expectativas. Kenneth Goodman puso de manifiesto, mediante una serie de sencillas experiencias, cómo los niños que están aprendiendo a leer no descifran metódicamente cada palabra, sino que van adivinando —y a menudo inventándose— los caracteres que, conforme a lo poco que saben del mundo, deberían suceder a los que ya han conseguido identificar. A medida que ganamos agilidad en el reconocimiento de caracteres, a medida que nos habituamos a las particularidades morfológicas y a los giros sintácticos de una lengua, los lectores nos tomamos cada vez menos libertades con el texto; no porque dejemos de *adivinar* lo que sigue a una serie de letras, sino porque —escribe Goodman— hemos perfeccionado nuestro método de adivinación.

Leemos, en realidad, con todo el cuerpo. El significado que le asignamos a cada palabra, leída o supuesta, no se halla codificado en un diccionario neuronal, sino que enlaza con la experiencia que tenemos de ella cada uno de nosotros, una experiencia física, carnal, incorporada.

El verbo, muy literalmente, se hace carne en cada uno de nosotros.

Bibliografía

Ya he citado más arriba *El cerebro lector* de Stanislas Dehaene, pero no su vistoso atlas *Face à face avec son cerveau,* París: Odile Jacob, 2021, donde se menciona el laboratorio de Fatma Deniz. De esta y sus colaboradores resultará

especialmente pertinente «The representation of semantic information across human cerebral cortex during listening versus reading is invariant to stimulus modality», *Journal of Neuroscience,* nº 39, 2019, pp. 7722-7736. Maryanne Wolf: *Tales of Literacy for the 21*st *Century,* Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 27 sobre la comprensión de palabras polisémicas, 54-55 para el chibalete cerebral y 86-102 sobre la fisiología del primer segundo de lectura. Véase también la síntesis de Michael Burke: *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind,* Nueva York / Londres: Routledge, 2011, pp. 27-37. Sobre la modulación según el contenido de los pasajes, Ho Ming Chow *et al.:* «Embodied comprehension of stories: interactions between language regions and modality-specific neural systems», *Journal of Cognitive Neuroscience,* vol. 26, nº 2, 2013, pp. 279-295. Raymond A. Mar: «The neuropsychology of narrative: story comprehension, story production and their interrelation», *Neuropsychologia,* nº 42, 2001, pp. 1414-1434. Raymond A. Mar: «The neural bases of social cognition and story comprehension», *Annual Review of Psychology,* nº 62, 2011, pp. 103-134. Desde la perspectiva de la psicología evolutiva, véase también Anna Martin *et al.:* «Reading in the brain of children and adults: a meta-analysis of 40 functional magnetic resonance imaging studies», *Human Brain Mapping,* vol. 36, nº 5, 2015, pp. 1963-1981. Kenneth S. Goodman: «Reading: a psycholinguistic guessing game», *Journal of the Reading Specialist,* nº 6, 1967, pp. 126-135.

No somos Hamlet

El germanista Gerhard Lauer fue uno de los que primero advirtieron que la lectura solo genera significados porque moviliza la infraestructura neuronal constantemente ejercitada en las interacciones sociales. Cuando realizamos actividades físicas, como caminar, lanzar objetos o rascarnos, la actividad del córtex premotor aumenta, lo que se traduce en una oxigenación de esa área que resulta visible en una resonancia magnética funcional. Lo curioso es que la resonancia magnética detecta la oxigenación de esa misma región cuando vemos a otras personas realizar esas acciones, e incluso cuando *leemos* sobre esas acciones. De ahí que se haya bautizado a las redes neuronales que presentan esa singularidad como «sistema de neuronas espejo».

En *Leer la mente* Jorge Volpi hacía un uso abusivamente metafórico de este descubrimiento y terminaba argumentando que leer sobre una relación sentimental supone experimentar esa misma relación: «si leo un libro donde se dice que tú caminas, en mi mente yo también me lanzo en [sic] un delicioso o árido paseo»; las novelas permitirían «experimentar en carne propia, sin ningún límite, todas las variedades de la experiencia humana». «[S]oy Hamlet», llega a afirmar, como si al leer uno se vaciase y cediese la carcasa de su psique al primer personaje que se le cruzase por delante, olvidando el movimiento de tipo contrario por el cual uno les presta a los personajes elementos de su experiencia sensorial, anímica y ética. Hamlet tiene más de nosotros de lo que nosotros tenemos de Hamlet. De no ser así, leer a Ferdinand Céline nos convertiría en fascistas, leer *Lolita* nos haría pederastas (o víctimas de la pederastia), leer sobre un crimen equivaldría a cometer ese crimen. Sobrarían argumentos para retirar y guillotinar casi todas las obras literarias habidas y por haber.

Lingüistas cognitivos como Ray Jackendoff hablan de las neuronas espejo de una manera menos exaltada: leer acerca de una acción no equivale a reproducirla, sino que simplemente involucra una comprensión motora. Dicho de otro modo: comprender algunas acciones supone vincularlas a nuestra experiencia de la realización de las mismas. Jackendoff, que se cuenta entre quienes insisten en el carácter multisensorial de la construcción de conceptos, sugiere casi de pasada que en el sistema de neuronas espejo no radicaría el *comando* de la acción, como supone Volpi, sino la *idea* de la acción: una forma de conceptualizar mediante la percepción, o mediante la memoria de la percepción.

Chris Frith explica que únicamente *algunas* neuronas relacionadas con un movimiento dado se activan al pensar en ese movimiento; esas áreas tendrían mucho más riego oxigenante si la acción se realizase de verdad. Françoise Lavocat, por su parte, hace hincapié en lo desatinado de reducir a una única región cerebral la comprensión de las acciones, así como en las diferencias neuronales que existen entre ejecutar una acción y leer sobre ella:

> si aislamos experimentalmente el fenómeno de la exposición a una ficción, en el sentido de un escenario imaginario, las investigaciones cognitivas recientes evidencian un fenómeno completamente opuesto al desencadenamiento de una acción. Lo que se produce es una inhibición de la acción manifestada por la ausencia o la escasa actividad de las zonas límbicas y de las redes neuronales vinculadas a la implicación de uno mismo *[engagement de soi].*

A día de hoy, la relación entre el sistema de neuronas espejo y la comprensión de las acciones motoras suscita enconados debates entre los mayores especialistas en neurociencias y ciencias cognitivas. Ni siquiera ellas (ni ellos) comprenden exactamente qué significa «comprender», ni qué partes del cerebro dirigen esa competencia. Hay acciones que entendemos aunque no las podemos ejecutar y, como demostró Gregory Hickok, aun cuando nos hayamos lesionado el sistema de neuronas espejo. Ello invita a pensar que estas constituyen tan solo una pieza dentro de ese mareante rompecabezas que es *la comprensión de la comprensión.*

Dicho lo cual, la evocación verbal de conceptos posee una curiosa capacidad de contagio anímico, según demostró un estudio citado por Chris Frith. A una serie de voluntarios se les hizo crear frases a partir de palabras aleatorias; a otro grupo se le propuso la misma tarea pero con palabras como «viejo», «solo», «gris» o «Florida». Tal vez convenga recordar que el estado de Florida es el lugar predilecto de hibernación de los ancianos estadounidenses que se lo pueden permitir. Pues bien, resulta que los voluntarios que hubieron de operar con este último grupo de palabras abandonaron el laboratorio caminando a un ritmo más lento que los primeros. No se convirtieron en ancianos, como suponía Volpi, pero sí es cierto que sus movimientos parecieron envejecer de un modo misterioso y transitorio.

Bibliografía

Gerhard Lauer: «Going empirical. Why we need cognitive literary studies», *Journal of Literary Theory,* vol. 3, nº 1, 2009, pp. 145-154. Jorge Volpi: *Leer la mente,* Madrid: Alfaguara, 2011, respectivamente pp. 114, 130 y 122. Aunque mucho más documentada que este, incurre en afirmaciones igual de

exorbitantes Maryanne Wolf: *Tales of Literacy for the 21*st *Century,* Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 96-97. Ray Jackendoff: *A User's Guide to Thought and Meaning,* Oxford / Nueva York: Oxford University Press, 2012. Françoise Lavocat: *Fait et fiction,* París: Seuil, 2016, pp. 186-187. Gregory Hickok: *The Myth of Mirror Neurons. The Real Neuroscience of Communication and Cognition,* Nueva York: Norton & Co., 2014; un resumen del debate académico en «A curious commentary on a book on mirror neurons and other tales of scientific misses…», *American Journal of Psychology,* vol. 128, nº 4, pp. 539-549. Chris Frith: *Descubriendo el poder de la mente,* Barcelona: Ariel, 2008 [2007], pp. 213-214.

El piloto de la ficción

En nuestras cabezas hay una neurona para cada persona que hemos conocido. También para cada personaje sobre el que hemos leído. Como explica Stanislas Dehaene, cada vez que vemos una foto de Luke Skywalker se activa una neurona; es más, la misma neurona se activa cuando oímos o leemos su nombre. A ese nivel de nuestra estructura cerebral, parece que no existe ninguna diferencia entre las personas reales y las de ficción: tenemos una neurona don Quijote, y otra Lolita, y otra Emma Bovary, y otra —ay— reacciona al pronunciar el nombre impertinente de Monsieur Similaire. Quienes hayan tenido la bondad de leer este libro me han cedido, sin saberlo, el usufructo de una célula de su cerebro, desde la cual les saludo y les doy mis más sinceras gracias. También le han cedido una célula a mi señora, y seguramente ambas células se encuentran conectadas por una sinapsis, de manera que cada vez que una se atiborra de neurotransmisores, la otra se pone verde de envidia y hay que darle también unos pocos.

Ello no significa, como es obvio, que para nuestros cerebros no haya ninguna diferencia entre los seres de carne y hueso y los seres imaginarios. Ray Jackendoff, codirector del Center for Cognitive Studies de la Tufts University, postula que la mente humana añade etiquetas binarias *(character tags)* a lo que percibimos como elementos discretos del mundo real, identificándolos como importantes o banales, atractivos o repugnantes, parientes o meros

conocidos, perceptibles o abstractos y, en fin, como reales o como productos de la fantasía. La neurona del conde Drácula, por lo tanto, llevaría asociada de algún modo esta última etiqueta.

Con etiqueta o sin etiqueta, el cerebro hace distingos en función de regímenes ontológicos. Las áreas clave en el procesamiento de las relaciones sociales, por ejemplo, resultan más irrigadas cuando observamos una película interpretada por personas de carne y hueso que cuando vemos la misma secuencia ejecutada por dibujos animados —o, más exactamente, recubierta por un filtro digital que le confiere un aspecto de dibujos animados—.

En el córtex prefrontal, los estímulos se asocian a ubicaciones geográficas y a coordenadas temporales; cuando miro un cuadro, lo recuerdo en su contexto, asociado a la época de mi vida en la que lo vi y al lugar en el que se hallaba expuesto, o almacenado, o desechado. Y ciertas partes en la región medial del córtex prefrontal solo se activan con estímulos que carecen de un correlato en el mundo, pues son puras creaciones de nuestra imaginación. Inversamente, se ha comprobado que quienes sufren episodios psicóticos o de enajenación presentan menor actividad en regiones próximas al córtex prefontal. Eso implica que en esa área del cerebro los estímulos no solo se asocian a percepciones contextuales genéricas, sino que también son etiquetados según su origen, imaginado o percibido, y que una lesión o una disfunción en el córtex prefrontal puede llenarle a uno la casa de fantasmas y de dibujos animados.

Me gustaría creer, y no me cuesta demasiado hacerlo, que la mente de la mayor parte de los humanos distingue con nitidez la calidad ontológica de los objetos y de los acontecimientos, su grado de realidad, como si, una vez que adscribimos un personaje o una cosa a un universo hipotético o ficcional, nuestro cerebro prendiese cierto tipo de interruptor y encendiera sobre él un diodo, un piloto que lo distinguiera de los elementos que considera reales.

Solo que, pasado cierto tiempo, esos pilotos pueden terminar fundiéndose, según demuestran esos experimentos en los que se inducen falsos recuerdos a los voluntarios. Françoise Lavocat deduce de ello lo siguiente: «Todo sucede como si los recuerdos y los

productos de la imaginación *[l'imaginaire]* fueran registrados por el cerebro en formatos diferentes que tienen tendencia a erosionarse con el tiempo».

Pienso lo que ocurriría si, al igual que sucede con los falsos recuerdos, se fundiera el piloto que impide que yo tome por verdadero a Monsieur Similaire, lo mucho que me preocuparía el estado de ese personaje volatinero y fractal, a quien me supondría unido por un estrecho vínculo de amistad, ya que de otro modo, y mientras nadie manifieste interés en comprarlo (aceptamos Bizum), ¿por qué presidiría su retrato nuestro cuarto de estar?

La perspectiva me inquieta. Le pregunto a mi mujer si ella está persuadida de que Monsieur Similaire no existe, y me responde que en cierto modo sí que existe, dado que procede de su imaginación, y la imaginación también forma parte de la realidad.

No lo está arreglando.

Le explico el motivo de mi desasosiego, la posibilidad de que las etiquetas cerebrales que identifican lo que es real se trastruequen y que nos perdamos en un interregno pseudofantástico. A ella, esto del interregno pseudofantástico no le suena tan mal; desde aquella vez que estuvimos de vacaciones en Gandía, se conforma con cualquier cosa.

—Igual es eso lo que yo tengo —me dice. Todos hemos de tener algo—. Igual tú eres solo un producto de mi fantasía en el que yo he terminado creyendo demasiado.

Eso explicaría por qué tengo esta nariz.

¿Significa la hipótesis cognitiva de los pilotos mentales que no creemos en la ficción? Los lectores sabemos de un modo casi físico que no existe ninguna posibilidad de encontrarnos en nuestro mundo con los personajes ficticios. Eso que decía Coleridge de que durante la lectura suspendemos nuestra incredulidad es, en el mejor de los casos, una forma de hablar. Ni los lectores actuales ni los de la época de Coleridge hemos creído ni por un instante que alguna vez existieran los centauros, ni que en la isla de Creta viviera un minotauro encerrado en un laberinto, ni que el infierno, al que tan fácil resulta entrar, se halle custodiado por un perro de tres cabezas.

Y los griegos que inventaron aquellas historias ¿creían en ellas? Antes de responder a esa pregunta, Paul Veyne explica que en la Grecia clásica la verdad se sostenía sobre dos pilares posibles: bien sobre lo experimentado de primera mano, bien sobre la confianza depositada en el relato de un interlocutor directo. (En la actualidad, añade Veyne, la mayoría de nosotros acepta una tercera autoridad, que es el discurso de los expertos, como el de los periodistas o los científicos, ya que ambos gremios están supuestamente avalados por un sistema de verificación de datos).

Afirma este mismo autor que, para los antiguos griegos, el mito —la guerra de Troya, el viaje de Ulises— no era ni verdadero ni falso, sino un *tertium quid,* una aleación.

Aunque sea hermoso pensarlo así, no creo que esta metáfora metalúrgica describa con eficacia el funcionamiento actual de la ficción. Sabemos positivamente que los personajes *nativos* de la ficción, desde Hamlet hasta los pitufos, no han tenido nunca existencia corpórea y que, por lo tanto, no tienen nada de *verdaderos* en el sentido que le solemos dar a esa palabra. Crecemos rodeados de ficciones, pero mucho antes de la adolescencia aprendemos que su relación con la realidad es oblicua, figurada, hasta cierto punto imprecisa.

Ello no impide que, durante el resto de nuestra vida, la ficción y sus protagonistas nos emocionen, nos inspiren o nos aterroricen de un modo igualmente físico y profundo, que nos esforcemos por hacerles decir algo verdadero sobre el mundo que habitamos. ¿Cómo es posible semejante paradoja?

Ahora mismo lo vamos a ver.

Bibliografía

Ray Jackendoff: *A User's Guide to Thought and Meaning,* Nueva York: Oxford University Press, 2012, pp. 139-161 y 158-159. Sobre los dibujos animados: Raymond A. Mar *et al.:* «Detecting agency from the biological motion of veridical versus animated agents», *Social Cognitive and Affective Neuroscience,* vol. 2, nº 3, 2007, pp. 199-205. Sobre las neuronas (o los clústeres neuronales) asociadas a personas concretas, Stanislas Dehaene: *El cerebro lector*, Buenos Aires: Siglo xxi, 2014 [2009], p. 163, y Rodrigo Quian

Quiroga *et al.:* «Invariant visual representation by single neurons in the human brain», *Nature,* nº 435, 2005, pp. 1102-1107. Un eficaz estado de la cuestión acerca de las zonas del cerebro implicadas en tareas de control de la realidad en Françoise Lavocat *(Fait et fiction,* París: Seuil, 2016, p. 151, cita en 153). Martha S. Turner *et al.:* «Distinct roles for lateral and medial rostral prefrontal cortex in source monitoring of perceived and imagined events», *Neuropsychologia,* vol. 46, nº 5, 2008, pp. 1442-1453. Paul Veyne: *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante,* París: Seuil, 1983, en especial p. 40.

Creer en la ficción

Me llaman por teléfono y me preguntan a bocajarro:

—¿Cree usted en la vida después de la muerte?

Respondo que no.

—Oh, vamos. Todo el mundo cree en algo —objeta, con intolerable suficiencia, la persona que ha obtenido mi número de teléfono de algún modo fraudulento y lo ha marcado con la aviesa intención de que realice un donativo o me suscriba a alguna revista. Durante años me reprocharé haber colgado tan rápido, porque andando el tiempo he dado con tres o cuatro réplicas que habrían dejado a mi interlocutor colgando de la brocha. Y ni siquiera es exacto que no crea en la vida después de la muerte: estoy cada vez más convencido de que, si nos hemos portado bien, nos iremos al libro aquel del pato.

El verbo «creer» significa cuarenta cosas distintas: confiar en alguien, no estar del todo seguro de algo, estar bastante seguro de algo, tener esperanza en que algo ocurra, etcétera, etcétera. En su acepción religiosa podría definirse como «empeñarse en aceptar algo de lo que no se tiene constancia, y que incluso suena bastante disparatado». Como ha escrito atinadamente Françoise Lavocat, comentando la obra del antropólogo Carlo Severi, este significado del verbo «creer» entraña una duda, una incertidumbre. A fin de cuentas, nadie *cree* en las cosas que experimenta todos los días, como la fuerza de la gravedad, el ciclo del agua o que X, antes

Twitter, es un peligro para la convivencia. Creemos en algo cuando no terminamos de creérnoslo.

Por haberme criado en lo más espeso de la subcultura católica, tengo muy presentes las paradojas que puede presentar la fe. En su forma más epidérmica hallamos la adhesión literal e inquebrantable a la doctrina expresada en ciertos textos revelados o sancionados por las autoridades eclesiásticas: «¡por supuesto que María fue virgen y madre!»; «¡desde luego que al final de los tiempos todos resucitaremos y seremos juzgados!». Esta adhesión, de todos modos, se matiza en lo que hace a algunos capítulos: «el libro del Génesis ha de leerse como una alegoría», «no, hombre, cómo va a haber vivido Matusalén tantísimos años». Luego, el código moral asociado a esa fe se traduce a la vida privada con gran liberalidad: «es verdad que Cristo dijo que era casi imposible para un rico entrar en el reino de los cielos, pero no veo qué relación puede tener eso con que me suban a mí los impuestos»; «desde luego, "el quinto, no matarás", pero yo solo fabrico misiles, los que matan son quienes los compran»; «sé que mi Iglesia condena el uso de anticonceptivos, pero un tercer hijo lo va a criar el papa de Roma».

Y, por último, está lo que cree el cuerpo.

Hay que preguntarle al cuerpo si cree en la vida después de la muerte. Por fortuna, todavía no he tenido muchas ocasiones de ver cómo la gente encaja la inminencia de su propia desaparición; tiene que ser difícil, y supongo que uno mismo no puede predecir cómo se lo tomará. Por casualidad —pues estoy seguro de que es fácil hallar contraejemplos—, las únicas personas a las que he visto reaccionar con auténtico pavor ante la muerte se caracterizaban por una religiosidad extraordinaria; no solo afirmaban creer en una vida ultraterrena, sino que habían estructurado en torno a esa creencia el conjunto de su existencia terrenal. Pero claro, si *creer* en la vida después de la muerte quisiera decir lo mismo que *saber* que hay una vida después de la muerte del mismo modo que uno *sabe* que hay que regar las plantas o que el sol sale siempre por el mismo lado, solo los ateos y los agnósticos derramaríamos una lágrima en los sepelios.

Ante la ficción el cuerpo nos contradice de un modo parecido: si alguien nos preguntase acerca de los hechos representados, responderíamos sin vacilar que no han ocurrido, o que tal vez hayan ocurrido pero no exactamente así. Y sin embargo, las ficciones producen miedo, tristeza, alegría, indignación, entusiasmo y muchas otras emociones que solo parece lógico sentir ante hechos reales.

Cuando estudiaba la carrera, un profesor se preguntaba retóricamente, con aire altivo, cómo era posible que la gente llorase viendo películas. Quizá llorar le parecía sensiblero, y por eso le extrañaba más que el que los espectadores del cine también se rían, o se asusten, o se exciten. Mal que le pese, no hay para los humanos nada más normal; extraordinario y tal vez incluso patológico es lo contrario, la apatía absoluta ante hechos fingidos, sea cual sea su naturaleza. Todas esas reacciones son reflejas, preconscientes, y no implican que creamos a pies juntillas en la veracidad de lo que se narra en un *page-turner* o se dramatiza en un *remake*.

Tanto la fe religiosa como la experiencia ficcional se asientan en lo que últimamente se ha dado en llamar una «disonancia cognitiva», en una contradicción entre la reacción refleja al estímulo y su procesamiento consciente. Solo que esa disonancia es de signo opuesto en una y otra: en la ficción creemos con las tripas, no con la cabeza; en la religión creemos con la cabeza, pero con las tripas no.

Cuando hablo de «tripas», hay que entender que me refiero a las tripas de la cabeza, ya que en cualquiera de estos casos nos hallamos ante procesos cognitivos. Ulrike Altmann y sus colaboradores de la universidad libre de Berlín comprobaron que la lectura de textos presentados como factuales o como ficticios activaba regiones cerebrales diferentes (entre otras, el córtex premotor lateral izquierdo y el cerebelo lateral para la primera condición, el córtex prefrontal dorsolateral, el giro cingulado y el lóbulo parietal inferior derecho para la segunda). Unos pocos años antes y 200 km al sur, en el Instituto Max Planck de Ciencias Cognitivas de Leipzig, Anna Abraham había efectuado resonancias magnéticas a una serie de voluntarios al tiempo que les hacía preguntas, ora sobre personas reales como George Bush, ora sobre

personajes de ficción como la Cenicienta. Descubrió que cuando se juzgaba a personas de carne y hueso se activaban las regiones neuronales habitualmente implicadas en la memoria episódica y en el procesamiento autorreferencial —a saber, el córtex prefrontal anterior y el precúneo—, mientras que cuando el juicio atañía a un ente de ficción, las zonas del cerebro más irrigadas eran las que se encargaban de recuperar la memoria semántica —en concreto, las áreas BA45 y BA47 del giro lateral inferior frontal izquierdo.

Abraham achacaba estas diferencias a que la gestión de información relativa a entidades reales posee para nosotros mayores implicaciones personales o afectivas, dado que ocurren en nuestro mismo mundo. Ello no quita que la relación de algunas personas con criaturas imaginarias, tales como divinidades o personajes de videojuegos, pueda ser igual de intensa. Al final, claro, uno puede construir una relación parasocial, *experiencial* —si se me permite el barbarismo—, con Super Mario, con la protagonista de una novela de Colette o con un diosecillo semidesnudo, pero no resulta tan fácil tener ese tipo de vínculo encarnado, articulado en nuestros recuerdos y en nuestro relato autobiográfico, con «el más allá», un espacio del que no nos ha llegado ni una mala postal.

Bibliografía

Françoise Lavocat: *Fait et fiction,* París: Seuil, 2016, p. 223. Sobre diferencias entre religión y ficción (aunque desde otro ángulo), Jean-Marie Schaeffer: *Pourquoi la fiction?,* París: Seuil, 1999, pp. 149-150, y pp. 179-198 para lo que atañe a los dos módulos cognitivos; de esto último puede leerse una síntesis eficaz en Olivier Caïra: *Définir la fiction,* París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, pp. 219-220. Ulrike Altmann *et al.:* «Fact *vs* fiction — how paratextual information shapes our reading processes», *SCAN,* nº 9, 2014, pp. 22-29. Anna Abraham / D. Yves von Cramon / Ricarda I. Schubotz: «Meeting George Bush versus meeting Cinderella: the neural response when telling apart what is real from what is fictional in the context of our reality», *Journal of Cognitive Neuroscience,* nº 20, julio de 2008, pp. 965-976. Véase también, sobre estos diferentes estatutos, Don Kuiken / Arthur M. Jacobs (eds.): *Handbook of Empirical Literary Studies,* Berlín / Boston: De Gruyter, 2021, p. 182.

Medusas y migajas

Una noche le leo a nuestro hijo un cuento del ilustrador neoyorquino Jon Agee que hemos sacado esa tarde de la biblioteca. Trata de un niño —o de un astronauta con cara de niño— que va al planeta Marte, convencido de que hay vida allí. Muy bien metido en una cajita blanca, lleva un pastel de chocolate que quiere ofrecer como presente a los marcianos. Solo que, tras mucho andar, termina desanimándose. Convencido de que estaba equivocado, de que Marte está, después de todo, deshabitado, abandona la cajita y trata de regresar a su nave. Se desorienta, da algunos rodeos innecesarios, descubre una flor —que me recuerda la alcachofa que campaba en el logotipo del Partido Socialista Obrero Español— y, algo más allá, en un lugar muy distinto de aquel en el que la había dejado, la cajita del pastel. Sorprendido, la recoge, da con su cohete y pone rumbo a la Tierra. Finalmente, no le ha ido tan mal. Tiene la alcachofa. Se ha ganado el pastel. Pero cuando abre la cajita para comérselo, apenas quedan unas migajas.

Contado así, el cuento de Jon Agee adquiere un tono de *thriller* metafísico, de capítulo inédito de Ray Bradbury. Pero he omitido decir que casi desde la primera página un marciano enorme, tan grande como un bloque de apartamentos, le pisa los talones al astronauta, sin que este llegue a darse cuenta, como en una vieja película cómica.

«¿Quién se ha comido el pastel?», le pregunto a mi hijo al concluir la lectura. Él señala al astronauta. «No, el astronauta se sorprende porque no queda nada del pastel. Se lo ha tenido que comer otro. ¿Quién ha podido ser?». Él me mira del mismo modo que el astronauta mira la cajita vacía, antes de aventurar una nueva respuesta: «¿yo?». Entre carcajadas, le explico que si se lo hubiera comido él, seguro que lo recordaría. Él ríe también y, convencido de haber descubierto al culpable, grita: «¡te lo has comido tú!».

Algo ha ocurrido entre la página en la que el astronauta abandona la caja y la página en la que la vuelve a encontrar, algo que la historia no cuenta, y que exige un saltito mental que los

adultos hacemos con una naturalidad rayana en la inconsciencia, pero que para un niño de tres años supone una imposible zancada cognitiva.

Julio Cortázar acuñó en *Rayuela* una infausta etiqueta, que él mismo rectificaría más adelante, para identificar a quienes adoptan una actitud pasiva ante los textos literarios: la de «lector-hembra». Los lectores «hembra» se espantarían ante los textos medianamente complejos, enrevesados, que jalean a los lectores para que salten cada vez más alto, para que piensen cada vez más lejos, para que se columpien en el trapecio de la ambigüedad y de la ambivalencia postmodernas. El de Cortázar era un planteamiento bastante elitista y un punto yeyé, en sintonía con un momento histórico en el que se declaraba, de un modo voluntarista y performativo, la muerte (figurada) del autor y la indispensable contribución de los lectores —de los lectores *machotes,* se entiende— a la creación literaria.

Sin embargo, el pastel de chocolate del astronauta demuestra que no hay lectura pasiva. «El papel del lector […] es activo, no pasivo», había escrito hacia 1938 Louise Rosenblatt, pensando en todo tipo de lector, macho o hembra, e incluso —o especialmente— en un lector de tres años. Y ha de ser activo porque los textos, todos los textos, apenas nos ofrecen unas migajas con las que los lectores debemos imaginar el resto del pastel.

Para quien espere una descripción hiperrealista de los objetos y de las acciones, cualquier texto tiene un aspecto inacabado, comparable al de los esbozos abandonados de mi mujer, repartidos por todas las esquinas de la casa, que me ponen la zancadilla cuando me levanto por la noche y pueden zanganear durante años antes de que ella se decida a completarlos o concluya que en realidad están bien como están y que, por lo tanto, los había terminado mucho antes de darse cuenta de ello.

Gilles Roussel, uno de mis dibujantes de cómic preferidos (bajo el alias de «Boulet»), tiene una tira en la que explica cómo un chiste de dos líneas, que se cuenta verbalmente en unos pocos segundos y arranca las carcajadas de los amigotes, lleva tras de sí, transformado en tira cómica, un tedioso cúmulo de decisiones: «hay un tipo de altura promedio, que lleva mocasines, unos vaqueros que le hacen

una arruga en la rodilla (recuerda dibujar la sombra), una camisa azul; adelanta un brazo (el izquierdo) para equilibrar el movimiento de la pierna (derecha); lleva el pelo algo largo, castaño, con un mechón que…».

Se ha repetido hasta la saciedad que cuando leemos una novela «vemos» a sus personajes ejecutar acciones, subir, bajar, ir y venir. La afirmación resulta convencional, rutinaria, casi vulgar, pero, si atendemos a los estudios cognitivos y neurológicos, la verdad es que eso solo sucede excepcionalmente. La mayor parte de las veces, lo que nuestra mente evoca durante la lectura es la forma sonora de las palabras; en algunas de esas ocasiones, las palabras se tiñen con el timbre que le atribuimos al narrador o al personaje que las pronuncia, pero en general —advierten Marloes Mak y Roel Willems — «los recuerdos de experiencias previas con acciones y objetos en el mundo real determinan cómo entendemos el lenguaje sin necesidad de formar imágenes mentales vívidas».

Es posible, desde luego, transformar lo leído en una imaginería mental compleja, imaginar el centelleo en los ojos de Miss Marple en el momento de resolver el caso, el papel pintado de las paredes, las manchas sobre la alfombra, el cambio súbito en la iluminación de la escena provocado por una nube fugitiva, pero todo esto exige un notable esfuerzo intelectual y ralentiza el proceso de lectura hasta casi detenerlo.

Y cuando nos detenemos a imaginar una escena, lo que ocurre es que cada lector la ve de forma distinta:

> Por más exacto que quiera ser un autor con sus descripciones, igual que cada cerebro percibe una misma realidad de forma distinta en función de sus «qualia», cada cerebro imagina los elementos de una misma narración de forma distinta en función de los referentes sensitivos y emocionales de su memoria.

El autor de esta cita, Eduardo Vara, recurre aquí perspicazmente a la noción de *qualia, quale* en singular, un término empleado en psicología para designar aquellas experiencias privadas que acaso podamos describir con palabras, pero siempre de un modo inexacto, como los sabores o el dolor. Creo que la forma mental que damos a

una novela o a una pieza de teatro también merece calificarse de *quale.* La palabra «medusa», en alemán, es homófona de *quale,* y por eso yo me imagino los *qualia* como criaturas escurridizas, apenas materiales, siempre a punto de disolverse en la impenetrable negrura del inconsciente.

El texto, afirma Eco, «es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él». (Corro a comprobar que el oxímoron no se encuentra únicamente en la traducción que he manejado yo, y en efecto, así figura en el original italiano: *«Un meccanismo pigro* […] *che vive»*). Como yo decía: un texto no es algo tan distinto de una medusa que se alimenta de esas migajas que llamamos «texto».

Imposible leer un texto sin poner cosas en él que no son él, siempre conforme al principio de *ceteris paribus:* mientras no se especifique lo contrario, consideramos que el mundo del texto es como el nuestro, o como nosotros nos figuramos que es el nuestro. Nuestra forma de comprender a los personajes de la ficción depende de lo que creemos saber sobre los seres humanos, sobre sus resortes, sobre la forma en que ponen en juego sus valores.

Escribe Michèle Petit que los lectores deslizamos entre líneas nuestros deseos, nuestras angustias, nuestras preguntas. Me gusta esta subversión de la expresión «leer entre líneas» como algo que va del lector al texto, y no al revés. Si en una novela alguien se sube a un taxi, le adjudicaremos las características semánticas de los taxis de nuestro mundo (tiene ruedas, es conducido por un chófer, el trayecto se paga a tanto el minuto…), y supondremos que quien se ha subido a él puede pagarlo, o se encuentra en un lugar sin otros medios de transporte público. (Pero no necesariamente decidiremos el modelo de automóvil, ni el olor de su interior, ni el número de matrícula, porque, como acabo de explicar, solo por excepción convocamos en nuestra mente representaciones detalladas de lo que leemos, y porque nadie en su sano juicio quiere imaginar a qué huele el interior de un taxi). Si en una pieza de teatro alguien descompone el gesto tras encontrar un papelito en el bolsillo de su pareja, imaginaremos que este revela algún tipo de secreto o de

traición. Y si en un cuento alguien echa en falta un pastel de chocolate, asumiremos que se lo ha comido otra persona.

A menos que en el cuento haya también un marciano gigante.

Bibliografía

El personaje de Morelli lanza la idea del lector «hembra» en el capítulo 109 de *Rayuela;* Cortázar se disculpa por ello en sus conversaciones con Evelyn Picon Garfield: *Cortázar por Cortázar,* México: Universidad Veracruzana, 1978, p. 117. Louise M. Rosenblatt: *La literatura como exploración,* México: FCE, 2002 [1938], trad. de Victoria Schussheim, p. 75. Boulet: *Notes 8: Les 24 heures,* París: Delcourt, 2013, p. 33. La cita de Mak y Willems en su contribución a Don Kuiken / Arthur Jacobs (eds.): *Handbook of Empirical Literary Studies,* Berlín / Boston: De Gruyter, 2021, p. 66. Eduardo Vara: *Érase una vez en tu cerebro. Cómo y por qué disfrutas tanto con algunas historias,* Barcelona: Ariel, 2022, p. 166. Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo,* Barcelona: Lumen, 1987 [1979], trad. de Ricardo Pochtar, p. 76. Michèle Petit: *Éloge de la lecture. La construction de soi,* París: Belin, 2016 [2012], p. 28. Sobre los tipos de inferencias y la adquisición de las competencias inferenciales en niños lectores, Claudia P. Duque Aristizábal *et al.:* «Comprensión inferencial de textos narrativos en primeros lectores: una revisión de la literatura», *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura,* nº 6, 2010, pp. 35-44.

Leer contra la letra

Romain Gary cuenta en *Les Racines du ciel* una anécdota bellísima que merecería ser cierta: la de cómo en un campo de concentración, durante la Segunda Guerra Mundial, los prisioneros encontraron un truco para arrostrar con entereza las penalidades que les imponía la maquinaria de aniquilación nazi. El truco consistía en imaginarse un rebaño de elefantes que atravesaba las estepas africanas. Podría decirse que la novela comienza cuando uno de esos prisioneros logra sobrevivir y, consciente de los estragos que el tráfico de marfil estaba produciendo en la población de elefantes, se desplaza al África colonial con el propósito de salvar a todos los que pueda. *Les Racines du ciel* pasa por ser, no sin razón, una de las primeras

ficciones temáticamente centradas en la destrucción de la naturaleza. Pues bien, su autor cuenta en otro lugar que algunos lectores le enviaban, en prueba de agradecimiento y de admiración, pequeñas tallas de marfil.

«No sé cómo han leído el libro todas estas personas tan simpáticas», se admiraba Gary (el original tiene una punta de ironía más elegante: *«toutes ces chères personnes»*).

¿Cómo han leído el libro todas estas personas tan simpáticas? Esta pregunta debería ser el objeto de un estudio verdaderamente científico de la literatura. La cuestión podría despacharse rápido afirmando, con Umberto Eco, que todas esas personas tan simpáticas habían leído *mal,* que su interpretación del texto se veía refutada por otras partes de ese mismo texto, que habían «sobreinterpretado» (o «infrainterpretado») el texto. Pero esa respuesta tendría mucho de normativo, algo de arrogante y poco o nada de científico.

Hace unos años, analizando la recepción del novelista Benito Pérez Galdós en la red social digital Goodreads, me llamó la atención la facilidad con la que algunos lectores saltaban a conclusiones muy alejadas de las novelas leídas. Para alguno, las tropecientas páginas de *Fortunata y Jacinta* y el complejo triángulo que componen Juanito Santa Cruz, su mujer legítima —estéril— y su amante de los barrios bajos, con la que tiene un hijo, se resumían en tres palabras que no necesitan traducción: «men are trash». A una conclusión parecida llegaban los lectores de *Marianela* que odiaban al ciego Pablo, aunque era la protagonista la que se consideraba indigna de casarse con él. Un lector, trabucando el nombre del ciego, sentenciaba: «Pedro es un hijo de puta. Fin».

Siento debilidad por estos espejismos interpretativos, por estas lecturas libérrimas, bárbaras, salvajes, que van bastante más allá de los errores de inferencia o de la intrusión de elementos imaginarios que Umberto Eco llamaba «sobreinterpretaciones». Durante años me parecía entrever en ellas una clave de nuestra relación con las ficciones, aunque era incapaz de formularla claramente. Hasta que cierto día, leyendo un viejo ensayo de Louise Rosenblatt que muchos, incluso dentro de los estudios de recepción empírica, tienen

por pasado de moda, descubrí que a ella le sucedía lo mismo: sus estudiantes hacían comentarios irrelevantes o solo atendían a los pasajes que conectaban con sus ideas preconcebidas sobre el asunto principal del texto. Y para describir este fenómeno recurría a un sintagma que yo no había oído nunca antes y que tomaba prestado de un libro todavía más viejo de un tal I. A. Richards: *stock responses.*

Stock responses se ha traducido como «reacciones convencionales»; el propio Richards utiliza en alguna página, con el mismo sentido, la fórmula *stereotyped reactions,* «reacciones estereotipadas».

Richards detectó abundantes reacciones convencionales mientras sometía a sus estudiantes de Cambridge a un experimento en cierto modo opuesto al de Esteban Peicovich. Si, como se recordará, Peicovich atribuía títulos a textos no literarios, aquel daba a leer poemas sin título ni mención de autoría, no para *desliterarizarlos,* sino para desincentivar las reacciones *prêt-à-porter* que se derivan del conocimiento del contexto histórico («como es romántico, hablará de sentimientos», «como es de Góngora habrá muchas figuras de estilo», y así sucesivamente).

Tras leer los comentarios de sus estudiantes, Richards compiló algunos de ellos, que dialogaban no tanto con el texto que él les había hecho leer como con un texto *supuesto, superpuesto* al texto real. Por ejemplo, si leían un soneto de temática religiosa, había quien dejaba de verlo inmediatamente como soneto y lo trataba como un himno, que en la tradición anglosajona responde a formas métricas completamente distintas. Si un poema describía la belleza de alguien, muchos lectores daban por hecho que ese alguien era una mujer, aunque el texto careciera de indicios en ese sentido.

A esto es a lo que Richards llamó «respuestas convencionales»: los lectores se obstinaban en ver el lugar común, por más que el texto leído visitase ese lugar común de una manera muy poco común.

Estas reacciones tienen que ver con la experiencia lectora, o con la falta de experiencia lectora, pero también con «un sistema de sentimientos» y con los escenarios o situaciones con los que los

lectores se encontraban más familiarizados. Así puede explicarse que algunos de los primeros lectores de «La lotería», el célebre cuento de Shirley Jackson sobre un pueblo que organiza un sorteo ritual en el que se decide a qué habitantes lapidarán ese año, escribieran a la autora sorprendiéndose de que el premio no fuera una lavadora. No debía de haber premio más natural en un sorteo en 1948, cuando *The New Yorker* publicó aquel relato entre anuncios de cremas y caricaturas cómicas. Ello explica igualmente por qué muchos de mis alumnos, en cuanto ven un texto escandido en versos, asumen que trata del amor, y se esfuerzan por encontrar un significado sentimental en poemas que hablan de la lectura, de la muerte, de un broche, de un burro flautista.

Casi ochenta años después que Richards, Jean-Louis Dufays desarrollaría la idea de que leemos a través de estereotipos, y que esos estereotipos ejercen su influjo a todos los niveles de la construcción ficcional: regularidades métricas, lugares comunes, temas, moralejas, pero también motivos, secuencias de acción, desenlaces, funciones de los protagonistas o sistemas ideológicos. Y no hablemos ya —Richards también lo sacaba a colación— de los malentendidos que derivan de estereotipos puramente léxicos (y a los que, por consiguiente, sería más correcto denominar «prototipos»). La parafernalia imperial de los fascismos, por ejemplo, con sus centurias y saludos cesarianos, ha hecho creer a alguno de mis alumnos que una novela ambientada claramente en el siglo XX, con sus automóviles, sus periódicos y sus fusiles, tenía lugar en la Roma antigua.

No nos hallamos ante un fenómeno específico de la lectura, sino ante un principio cognitivo general, ante una inercia mental observable en todos los órdenes de la vida humana. En palabras del neuropsicólogo Chris Frith, «[nuestra] percepción es una predicción de lo que debería haber ahí fuera»; y añade unas páginas después una frase que ya he citado, pero que no está de más repetir: «[e]n ocasiones, estas expectativas son tan fuertes que veo lo que espero ver y no lo que sucede en realidad». Lo que les ocurre a mis estudiantes, a los de Richards, a los de Rosenblatt, a los lectores de Shirley Jackson y a los de Romain Gary no es distinto de lo que

ocurre en ese célebre experimento en el que le ponen a uno un partido de baloncesto, le piden que cuente el número de pases que realiza un equipo y, enfrascado en esa actividad, no percibe al gorila que se pasea entre los jugadores. Nadie espera ver a un gorila en una cancha de baloncesto y, por consiguiente, nadie lo ve.

Donde pone «partido de baloncesto» hay que leer «texto literario», y donde pone «gorila» hay que leer «aquello que precisamente habría conseguido hacernos algo más sabios, algo más circunspectos, algo menos altaneros, algo mejores lectores».

Bibliografía

Ricardo Piglia reflexionó sobre las «malas» lecturas y los usos «desviados» de la literatura en *El último lector,* Barcelona: Penguin Random House, 2014 [2005], pp. 12-31. Romain Gary: *La Nuit sera calme,* París: Gallimard, 2014 [1974], p. 89. Álvaro Ceballos Viro: «La recepción empírica de Benito Pérez Galdós en la red social digital "Goodreads"», *Anales Galdosianos,* nº 54, 2019, pp. 31-48. Umberto Eco: *Interpretación y sobreinterpretación,* Madrid: Akal, 2013 [1992], p. 77. Louise Rosenblatt: *La literatura como exploración,* México: FCE, 2002 [1938]. I. A. Richards: *Crítica práctica,* Madrid: A. Machado Libros, 1991 [1929], trad. de Helena Valenti; para las reacciones convencionales, pp. 53 y 217 y ss.; sobre el sistema de sentimientos, p. 218. Jean-Louis Dufays: *Stéréotype et lecture,* Bruselas: P.I.E. Peter Lang, 2010 [1994], p. 206. Chris Frith: *Descubriendo el poder de la mente,* Barcelona: Ariel, 2008 [2007], pp. 167 y 171. Shirley Jackson, carta al editor del *San Francisco Chronicle:* «The number of people who expected Mrs. Hutchinson to win a Bendix washing machine at the end would amaze you», citado por Zoë Heller en *The New Yorker,* 17 de octubre de 2016; lo he leído en Ruth Franklin: *Shirley Jackson: A Rather Haunted Life,* Nueva York: Liveright Publishing Corp., 2016, pp. 232-233. Christopher Chabris / Daniel Simons: *El gorila invisible. Cómo nos engaña nuestro cerebro,* Barcelona: RBA, 2011, trad. de Gabriela Ferrari.

La pizarra de Fish

Muchos años más tarde, unos profesores de la universidad de Maine creyeron poder rebatir la tesis de I. A. Richards según la cual no habría dos interpretaciones iguales de un mismo poema. Lo que hicieron fue darles a leer a treinta y dos estudiantes de su

universidad —todas ellas mujeres— los mismos poemas que Richards había hecho comentar a los suyos; luego, les propusieron completar un formulario con el que traducían la experiencia de lectura en una serie de cifras. A los profesores de Maine estas les parecieron bastante homogéneas, pero como, por supuesto, las cifras no decían nada sobre la similitud o la disparidad de las interpretaciones, seleccionaron a once de las voluntarias y les pidieron que escribieran un pequeño texto sobre tres de los poemas. Llegaron a la conclusión de que esos textos guardaban bastantes semejanzas como para refutar la tesis —sin duda algo hiperbólicamente formulada— de Richards.

A los profesores de Maine no les preocupaba que algunos de los testimonios de recepción reproducidos en su propio artículo resultasen atípicos, excéntricos, lo que vendría a probar que, en cualquier caso, las interpretaciones de las estudiantes no eran por completo idénticas. Pero es que además pasaban por alto que las once personas que pusieron por escrito su lectura de los poemas eran todas del mismo sexo, tenían prácticamente la misma edad, estudiaban la misma carrera y, por el hecho de acudir a la misma universidad, compartían muchas otras experiencias culturales y variables socioeconómicas. Se trataba, por lo tanto, de un grupo de lectoras extraordinariamente homogéneo. Suponiendo que todas ellas hubiesen reaccionado a los poemas de una manera idéntica —ya digo que no fue el caso—, los profesores de Maine no solo no habrían desmentido definitivamente a Richards, sino que habrían confirmado las previsiones de otro de sus colegas más controvertidos.

La anécdota es célebre, pero quizá no lo bastante. Un profesor de la State University of New York en Buffalo termina la primera clase de la mañana, de estilística; el aula se vacía de estudiantes y comienza a acoger a los de la siguiente asignatura, que versa sobre la poesía religiosa inglesa del siglo XVII. En la pizarra puede leerse todavía una serie de apellidos: referencias bibliográficas que el profesor ha mencionado en la clase anterior. El profesor, que sigue siendo el mismo, tiene una ocurrencia y les dice a los nuevos estudiantes que lo que hay en la pizarra es un poema religioso. Y

estos comienzan a leerlo como un poema religioso: indagan en las connotaciones de esas palabras, ensayan análisis numerológicos, asumen que una mención de página («p. 43») remite a un número de salmo (*psalm,* en inglés)…

Aquella pizarra era lo menos parecido a un poema que pueda imaginarse, pero se dejaba leer como un poema, sobre todo como uno de aquellos poemas barrocos saturados de connotaciones y de significados encubiertos.

El profesor se llamaba Stanley Fish, y antes de aquella clase ya se había empezado a oler que los textos no existían. Que no existían en el sentido de que, como más tarde formularía Lois Tyson, «el texto del que hablamos no es exactamente el texto que se encuentra sobre la página, sino el texto que se encuentra en nuestra mente».

¿Y si los alumnos de la segunda clase en lugar de estar habituados a leer poemas barrocos hubieran seguido otra carrera? En tal caso, habrían leído la pizarra de un modo completamente distinto. Marcy Dorfman juntó a diez estudiantes de un máster de literatura y a diez de un grado en informática *(computer science)* y les dio a leer, ocultando autor y título, una novela de ciencia ficción, un relato de Graham Greene y un cuento de Borges. Los informáticos encontraron que todas las obras estaban muy bien escritas, aun cuando la mayoría de ellos se resistiera a aceptar que el cuento de Graham Greene —descontextualizado, verosímil y desprovisto de indicios de ficcionalidad— fuera literario. En cambio, los estudiantes de literatura juzgaron todas las obras con gran severidad; a Borges le dieron una nota de 4,4 sobre 7.

Aunque Marcy Dorfman en su estudio lo plantee así, las diferencias entre unos lectores y otros no discurren a lo largo de un único eje. No hay unos lectores *buenos* y otros *malos,* unos *inexpertos* y otros *expertos.* Es cierto que uno puede estar más o menos habituado a leer textos literarios, pero las divergencias de lectura no se explican solo por la mayor o menor familiaridad que uno tenga con la literatura. En el origen de las divergencias perceptivas —y esta es la tesis principal de Stanley Fish, que yo reformulo a mi manera— se hallan las diferentes subculturas en que se desglosan nuestras sociedades. A mayor distancia entre dos

comunidades de experiencia, mayor distancia habrá entre sus formas de ver, de apreciar y de interpretar la misma obra literaria.

Llevando las cosas al extremo (pero a un extremo que evidencia lo que sucede en casos menos extremos), parece esperable que en el aula de una universidad estadounidense no se lea a William Shakespeare del mismo modo que en la jungla africana. Parece esperable y, aun así, no era eso lo que esperaba la antropóloga Laura Bohannan cuando viajó, con un ejemplar de *Hamlet* en la maleta, al territorio de los tiv, un pueblo que llevaba siglos viviendo en una región ubicada entre lo que actualmente son Nigeria y Camerún.

Intrigado por aquel objeto complicado que era el libro, y una vez instruido sobre la función que cumplía, el cabecilla de un poblado tiv le pidió a la antropóloga que le resumiera la historia. Bohannan comenzó, como es lógico, con el encuentro entre Hamlet y el espectro de su difunto padre. Incapaz de comprender la noción occidental de «fantasma», el jefe tiv sostenía que el espectro del rey muerto debía ser, en realidad, una visión enviada por una bruja. Le parecía insólito que se considerase al príncipe Hamlet, un mero jovenzuelo, el sucesor del jefe muerto; también que el difunto rey hubiera tenido una sola esposa: «¿quiénes elaborarán la cerveza y prepararán la comida para todos sus huéspedes?», se preguntaba. En cambio, aquello que desencadena la tragedia —el hecho de que el tío de Hamlet pretenda suceder a su hermano y casarse con su viuda— no solo *no* le chocaba al jefe tiv, sino que lo encontraba muy atinado y conforme a los usos y costumbres. Por lo demás, ¿cómo era eso de que Ofelia se ahogaba por accidente? Nadie se ahoga por accidente, sentenciaba el jefe tiv; sin duda alguien la había asesinado.

La antropóloga se exasperaba por las continuas interrupciones y preguntas, que contradecían lo que ella consideraba como la interpretación correcta de la pieza.

—¡Si no os gusta la historia, lo dejo!

Y en cierto modo dejó de contarla, porque en adelante fueron sobre todo los tiv los que le contaron a la antropóloga una versión de *Hamlet* que resultaba suficientemente coherente para ellos.

Bohannan decide cerrar su informe con un delicioso juego perspectivista y autoirónico, resignándose a cederle la autoridad interpretativa al viejo jefe tiv: «Tienes que contarnos más historias de tu país», acabó diciéndole este, condescendiente, a la antropóloga; «nosotros, los mayores, te impondremos en su verdadero significado, de modo que, cuando regreses a tu tierra, los sabios de allí vean que no has estado perdida en medio de la selva, sino con gente instruida que te ha hecho crecer en conocimiento».

Bibliografía

Los profesores de Maine se llamaban Colin Martindale y Audrey Dailey («I. A. Richards revisited: do people agree in their interpretation of literature?», *Poetics,* nº 23, 1995, pp. 299-314). Lois Tyson: *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide,* Londres / Nueva York: Routledge, 2006, 2ª ed., p. 178. Marcy H. Dorfman: «Evaluating the interpretive community. Evidence from expert and novice readers», *Poetics,* vol. 23, nº 6, 1996, pp. 453-470. Laura Bohannan: «Shakespeare in the bush», *Natural History,* vol. 75, 1966, pp. 28-33; lo glosó Pierre Bayard en *Cómo hablar de los libros que no se han leído,* Barcelona: Anagrama, 2008 [2007], pp. 90-101. Sobre el concepto de «comunidad de interpretación» he escrito en *Las letras de la República* (Madrid: La Oveja Roja, 2021), especialmente en pp. 158-165. Ha argumentado muy sagazmente la incongruencia nuclear de *Hamlet* Pierre Bayard (*Enquête sur Hamlet. Le dialogue des sourds,* París: Minuit, 2011).

Pensar las cosas

Yo tuve hace poco mi propio momento Fish. Estábamos comentando en una clase de tercer año una novela corta de Ismael Martínez Biurrun titulada «Coronación», cuyos capítulos comienzan con una cifra por el estilo de «18:25», «19:16», «20:30» o «21:01». Cuando abordábamos la intertextualidad de ese relato con la Biblia, un estudiante levantó la mano y nos explicó que todos esos números remitían a versículos del libro del Éxodo. A mí me parecía evidente que se trataba de la hora a la que comienza cada capítulo —el primero se abre con dos personajes arreglándose para una cena que comienza a las siete de la tarde—, pero aun así corrí a verificar si

esa correspondencia cabalística tenía algún tipo de fundamento. (Respuesta: no. Pero no es eso lo que importa).

Se le ha reprochado a Stanley Fish, con razón, que nunca llegase a ejemplificar cómo funcionaban esas comunidades hermenéuticas de las que hablaba, para las que una lista de referencias bibliográficas podía ser un poema. Los que damos clase de literatura en lengua extranjera nos estrellamos regularmente contra el caso inverso: el de lectores para los que un poema resulta indistinguible de una bibliografía.

Mis estudiantes, cuya lengua primera suele ser el francés, me miran con incredulidad cuando les explico que un romance de Federico García Lorca rima, porque la rima asonante, ubicua en la lírica popular hispánica y en las canciones comerciales de moda, les resulta invisible e inaudible. Aprender a percibirla exige cierto entrenamiento, que en la mayor parte de los casos pasa por un desciframiento cerebral de las características fonológicas de las palabras. Pero incluso en su lengua primera, los estudiantes que proceden de familias y de escuelas en las que se lee poco se revelan incapaces, al principio, de distinguir un poema de un cuento, o una obra de teatro de un soneto (y desafío a quien crea que exagero a corregir mis exámenes de primer año).

El hábito de leer textos dispuestos en una columnita digital, justificados a la izquierda, probablemente refuerce la confusión: un lector del siglo xx diría que la pantalla de un teléfono móvil lo escande todo en versos.

De vuelta en el viejo continente, mientras Stanley Fish ensayaba lecturas místicas de listas de apellidos, Jacques Leenhardt y Pierre Józsa realizaban un estudio que demostraría cómo la forma de interpretar los textos literarios se encuentra muy conectada con la comunidad social, nacional y económica a la que pertenecen los lectores. Lo que hicieron fue un trabajo de encuesta con más de 600 voluntarios húngaros y franceses; algo más de la mitad leyó *Cementerio de chatarra,* de Endre Fejes, y algo menos de la mitad leyó *Las cosas,* de Georges Perec.

Como su propio nombre indica, *Las cosas* trata de la relación que mantienen con los objetos de consumo Sylvie y Jérôme, una joven

pareja que trabaja realizando —precisamente— encuestas de *marketing.* Sintiéndose algo atrapados, se lían la manta a la cabeza y se trasladan a Sfax, en Túnez, donde ella trabaja como profesora de literatura; pero una vez terminado el curso escolar, deciden regresar al continente y asumir de una vez por todas su destino pequeñoburgués. *Cementerio de chatarra,* por su parte, cuenta la historia de la familia Hábetler, zarandeada por los avatares del siglo XX, y trastornada en especial por el destino de la prometida del único hijo varón, a la que abandonaron a su suerte cuando este fue llamado a filas y que terminó muriendo en Auschwitz junto con la hija que había concebido de él.

El tándem Leenhardt / Józsa se atrevió a hacer un análisis informático en la época heroica de las tarjetas troqueladas, y para mayor complejidad lo hizo sin ofrecer a los lectores de esas dos novelas un repertorio de respuestas predefinidas; fueron los propios investigadores los que codificaron luego todas las respuestas en una larga serie de categorías aptas para el análisis estadístico.

Lo que demostraron fue que distintos grupos socioprofesionales leían de manera distinta. Así, los pequeños comerciantes parisinos condenaban la pereza de Jérôme y Sylvie, los protagonistas de *Las cosas,* aunque no por ello dejaban de comprender sus deseos de libertad, mientras que sus vecinos de clase obrera les reprochaban no haber fundado una familia, y dudaban que aquello que los personajes llamaban «cultura» lo fuera realmente, en la medida en que carecía de aplicaciones prácticas. En Budapest, curiosamente, las diferencias entre categorías sociales resultaban mucho menos conspicuas, sin duda por la homogeneidad que imponía el sistema político en una época en la que Hungría formaba aún parte del bloque soviético.

Es ahí, en las grandes tendencias nacionales, donde yo creo que radica principalmente el interés del estudio. Si los lectores franceses eran propensos a criticar el consumismo de Sylvie y Jérôme, los lectores húngaros —y en particular los más instruidos— aceptaban como natural el deseo de poseer más cosas, deseo que ellos mismos veían embridado por su sistema económico; en cambio, las

tensiones anímicas que experimentaban los protagonistas les resultaban menos perceptibles que a los lectores franceses.

Sorprendidos de que las lecturas de los parisinos fueran más variadas cuando trataban de una obra nacional —*Las cosas*— que de una extranjera —*Cementerio de chatarra*—, Leenhardt y Józsa postularon que leer sobre otros países puede relajarnos y *autorizarnos,* en cierto modo, a hacer una lectura menos analítica. Atendiendo a las contradicciones que encontraban entre las respuestas de sus informantes, concluyeron que lo que es lógico para los personajes puede no serlo para los lectores (pero las respuestas de un mismo lector individual a preguntas distintas tampoco guardaban siempre una sintonía perfecta, revelando toda una serie de disonancias cognitivas).

Józsa y Leenhardt pensaban estar estudiando maneras de leer, y se encontraron con que estaban estudiando maneras de pensar. Maneras de pensar que habían sido modeladas por experiencias sociales, por horizontes económicos y por determinantes geográficos, y que por supuesto conducían a distintas maneras de leer.

Aunque nos aleje de la literatura, no me resisto a evocar aquí la anécdota que contaba la poeta y cronista Azahara Palomeque de unos meses en los que trabajó acompañando a niños hispanos en Estados Unidos. Para reforzar sus competencias lingüísticas en español, Palomeque tuvo la idea de ponerles episodios de *Heidi* doblados en esa lengua. Los chavales, con apenas seis o siete años, se extrañaban de que aquella niña trotase por la pradera suiza riendo como una demente, ajena al hecho ignominioso de no tener coche ni consola de videojuegos. «Lleva siempre el mismo vestido», se pasmó alguno: una forma de pensar que determina una forma de leer.

Y esas maneras de leer y de pensar, histórica, geográfica y económicamente situadas, también conllevan criterios de evaluación estética. Louise Rosenblatt asociaba el creciente desinterés de los lectores estadounidenses por la poesía inglesa con el repertorio de imágenes campesinas: la emigración del campo a las ciudades habría vuelto a sus compatriotas inmunes al atractivo de esas

imágenes. Yo empleé un argumento parecido para explicar el rápido olvido de Luis de Tapia, que fue uno de los poetas más populares de la España de principios del siglo xx: el declive de la cultura republicana radical, ya durante la Segunda República, habría trastocado los criterios de valor desde los que esa producción poética era apreciada.

En definitiva: vemos la literatura tal y como estamos habituados a ver las cosas. Nuestra amiga marxista-althusseriana ve en Monsieur Similaire un representante de la plutocracia tardocapitalista descendiente de los burgueses tripudos de George Grosz; en cambio, nuestra amiga ecocrítica desvela en la vocación ciclista de Monsieur Similaire, en su rictus de perplejidad y en los vectores de movimiento que parecen asediarlo como mosquitos, típicos de Paul Klee, la ansiedad de la clase media urbana biempensante ante la imposibilidad de mitigar el desorden climático mediante los instrumentos de la democracia liberal.

Por mucho que insisto, ninguna de las dos quiere quedarse con el cuadro.

Bibliografía

Jacques Leenhardt / Pierre Józsa: *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture,* París: Le Sycomore, 1982; para las diferencias nacionales interesa especialmente p. 202; sobre las maneras de pensar, p. 156. Palomeque relató su experiencia con *Heidi* en X —antes Twitter— el 7 de mayo de 2023 (@Zahr_Bloom). Todo esto puede relacionarse con la mediación de los saberes culturales y la noción de filtro interpretativo que aplican a la fotografía Alexandra Saemmer, Nolwenn Tréhondart y Lucile Coquelin en *Sur quoi se fondent nos interprétations? Introduction à la sémiotique sociale appliquée aux images d'actualité, séries télé et sites web de médias,* Villeurbanne: Presses de l'enssib, 2022.

¿Se puede separar la obra del autor?

¿Se puede separar la obra del autor? Esta era la pregunta a la que Gisèle Sapiro trató de contestar en el ensayo publicado a finales de

2020, y que se tradujo al español poco después con un prólogo de Elizabeth Duval y un subtítulo que no estaba en la edición francesa y que colocaba en primer término tres conceptos que, en realidad, solo intervienen en el texto de una manera muy tangencial: «Censura, cancelación y derecho al error».

A la pregunta del título Sapiro contesta sí y no, pero sobre todo no. La respuesta afirmativa se sustenta en el hecho de que «la identificación de la obra y del autor jamás es completa». La respuesta negativa atiende a la premisa de que la obra «lleva la huella de una visión del mundo, y de unas posiciones ético-políticas más o menos sublimadas y metamorfoseadas».

Es indudable que la obra está marcada por la visión del mundo del autor si nos atenemos a las obras estudiadas por Sapiro, que, con muy pocas excepciones, son autobiografías, diarios, confesiones, panfletos y artículos de opinión. Una de las fallas mayores de su ensayo estriba en no identificar estos géneros como factuales, en omitir el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre con las novelas, el teatro o la poesía, las opiniones emitidas en ese tipo de documentos suelen ser jurídicamente imputables al autor como responsable legal (al menos en las sociedades occidentales; me aventuraría a decir que también en muchas otras, pero conservo vivo el recuerdo de cómo hace un par de años, en Egipto, el abogado de una acusación particular le preguntó al escritor egipcio Ahmed Naji si el personaje de una de sus novelas era un amigo suyo, y parecía también incapaz de aceptar que un narrador en primera persona no fuese el propio autor).

Es cierto que Sapiro estudia, entre otros muchos casos, los de Roman Polanski y Peter Handke, pero por lo demás se muestra sorprendentemente remisa a detenerse en lo que solemos llamar «obras de arte» u «obras de creación», que son aquellas que más a menudo y de manera más desasosegante suscitan la pregunta que da título a su ensayo. De quienes se ocupa preferentemente es de pensadores y ensayistas, algunos tan poco ambivalentes como Charles Maurras, Renaud Camus o Richard Millet. Exceptuando tres o cuatro páginas, la reflexión sobre si un texto es o no es ficticio se halla por completo ausente.

La relación entre un artículo xenófobo y su autor no se plantea de la misma manera si el autor es, pongamos, una cantante de éxito que si el autor es una diputada con una obra hecha de ensayos políticos y discursos parlamentarios. No pretendo sugerir, desde luego, que la xenofobia sea menos execrable en un caso que en otro; lo que intuyo es que su manera de alterar las demás producciones textuales de la autora en cuestión será diferente. Si la autora es una diputada, existe una continuidad ideológica entre la columna periodística y sus intervenciones públicas; en cambio, si la autora es una cantante, sus canciones, en el contexto cultural y jurídico actual, no son necesariamente percibidas como una colección de enunciados asumidos por ella en primera persona, lo que permite desgajarlas más fácilmente de una columna periodística. Para bien o para mal.

La obra «se autonomiza de su autor en el proceso de recepción»: es sintomático que esta afirmación, que tan tajantemente responde a la cuestión cardinal del ensayo, y que concuerda con mi intuición del párrafo anterior, se haga en una de las páginas en las que Sapiro trata específicamente de obras de ficción: son las obras de ficción, o más generalmente las obras de arte, las que se prestan a un ejercicio interpretativo que puede minar incluso la ideología pública del autor.

—¿Y a mí? —me pregunta mi mujer—. ¿Me puedes separar de mis cuadros?

Yo le digo que no, porque me parece que es la respuesta correcta, pero en realidad creo que sí. No quiero decir que deje de considerarla como artista; eso me lo impide, entre otras cosas, el olor a trementina que la persigue por toda la casa. Lo que quiero decir es que hay algo en su obra que nos deja muy abajo a ella, a mí, a nuestro hijo, a nuestro pequeño y atiborrado pisito, a nuestros vecinos de esta desdichada provincia belga, como si sus cuadros hicieran su vida muchos cientos de metros por encima de nosotros y, a semejanza de los vencejos, únicamente regresasen a tierra firme para poner huevos en forma de ideas.

Es sobre todo en sus tres primeros capítulos donde el ensayo de Gisèle Sapiro más se esfuerza por desenmarañar este enredado

asunto, y lo hace considerando, por ejemplo, los fenómenos de pseudonimia, los cambios radicales de estilo, la implicación de los mediadores (editores, críticos, galeristas), etcétera. Aun así, me parece que sus reflexiones sobre estos aspectos carecen de profundidad, y que convendría prolongarlas en tantas direcciones como dedos tiene una mano.

Pulgar: habría que pensar que la imagen pública construida por un autor determinado (lo que en retórica se llama la «postura») modula el significado de las obras de arte. Como es lógico, cuanto menos pública sea la imagen de un autor, menos interferirá en su obra.

Índice: también convendría distinguir entre los diferentes modos corporales que un autor tiene de relacionarse con sus obras. Una novelista puede estar físicamente a miles de kilómetros del lugar en el que una lectora lee uno de sus títulos; para esta última, la identidad de aquella puede ser incluso desconocida, o muy secundaria. En cambio, una artista de *performance* no puede desligarse de la obra sin que esta quede modificada de un modo radical. Una directora de cine, por su parte, no es sino una pieza dentro de las multitudinarias creaciones colectivas que son las producciones audiovisuales contemporáneas.

Corazón: lo que últimamente se viene llamando «cancelación» constituye un fenómeno aparte: el rechazo de una obra —o, en sus prácticas más organizadas, el boicot de una obra— como castigo a un autor al que ya se ha etiquetado con anterioridad como enemigo ideológico. Si se piensa bien, en algunos de estos casos la obra no resulta contaminada por el autor, puesto que la condena es previa a la percepción de la misma.

Anular: la literatura incluye algunos géneros de régimen ontológico ambiguo, como el sujeto lírico o el narrador autoficticio, de los que he dicho algo páginas atrás. En la medida en que esos textos se identifiquen como «literarios», está justificado considerar que su relación con el mundo empírico no es literal, y que por lo tanto no hablan de su autor.

Meñique: sería útil considerar, para concluir, el lugar enunciativo desde el cual se interroga la vinculación entre autor y obra. Lo que

está en juego es algo muy distinto si se lo plantea un lector no profesional que lee una novela en un vagón de segunda clase o si se lo plantea un comité de conmemoraciones culturales. Parece evidente que el juicio del segundo tendrá unas implicaciones prescriptivas que no suele tener el primero.

¿Se puede separar la obra del autor? Gisèle Sapiro afirma aspirar a una respuesta relativa: en parte sí, en parte no (pero sobre todo no). Creo que ese relativismo está mal planteado, y que ni siquiera es merecedor de tal nombre, acercándose peligrosamente a la indecisión. En mi opinión, la respuesta a la pregunta cambia de signo en función de varias variables, como el régimen pragmático al que se adscriba la obra, la instancia que deba pronunciarse sobre ella o el tipo de figura pública que haya construido el autor.

Se me ocurre ahora una sexta consideración, un dedo mutante, un sexto elemento, que es, como en la película, el amor. Yo no sé si esto se ha dicho ya, pero el amor es lo que con mayor potencia vincula a un autor con su obra. El amor o su contrario, el odio.

Por ejemplo: si *Monsieur Similaire* lo hubiera pintado cualquier otra persona que no fuera mi mujer, hace tiempo que le habría prendido fuego.

Leí hace poco que una joven autora de novelas románticas, conocedora de las convicciones de J. K. Rowling acerca de lo que significa ser mujer, se resistía a leer *Harry Potter,* y cuando finalmente lo hizo, le resultó imposible disfrutar de la experiencia. Así que igual no hay que preguntarse tanto si se puede separar la obra del autor como cuándo deja de resultarnos tolerable esa separación. No sé si me explico. Únicamente cuando un autor no nos resulta indiferente le hacemos cara a ese dilema.

Bibliografía

Gisèle Sapiro: *¿Se puede separar la obra del autor? Censura, cancelación y derecho al error,* Madrid: Clave Intelectual, 2021 [2020], trad. de Violeta Garrido, citas en pp. 163, 166 y 73, respectivamente. Ahmed Naji: «Reading and writing in an egyptian prison», *Believer,* nº 134, 1 de febrero de 2021. La declaración de la autora de novelas románticas en Judith Liere: «Korrekte Story», *Die Zeit,* 15 de febrero de 2024, p. 55.

Ana y Annie

Annie debe de andar por los treinta y muchos. Nació en Filipinas, pero creció en un apartamento de ladrillo en Abiyán, Costa de Marfil, y hoy vive en Canadá —qué vueltas da la vida— con su marido y sus hijos. Ocasionalmente escribe acerca de sus viajes en el *Seattle Times.* Su foto de perfil en Twitter la muestra como una mujer sonriente y simpática, cuyo fenotipo se opone casi punto por punto al de la heroína de una serie de novelas juveniles que en español conocemos como *Ana la de Tejas Verdes.*

Annie no tiene largas trenzas pelirrojas ni una tez blanca y llena de pecas, pero eso no le impidió mirarse en el espejo de Ana y construir sus primeras relaciones sentimentales sobre la falsilla que le ofrecía la protagonista de las novelas de Lucy Montgomery.

Hubo una época en la que las reacciones emocionales de Annie se hallaban mediadas por las reacciones emocionales de Ana. Ana —asegura Annie— «me hizo soñar y me enseñó a usar la imaginación para transformar la tragedia en carcajadas y reconocer las almas gemelas que me topase en el camino». Muchos años más tarde, Annie, la escritora *freelance* de origen filipino, terminaría viviendo en el mismísimo condado canadiense en el que se alzaba la mansión de Tejas Verdes.

Ella asegura que es pura casualidad.

Aunque viven en el mismo condado, Annie y Ana se encuentran en continentes ontológicamente inconciliables. La íntima unión que, pese a lo mucho que las diferencia, siente la primera con la segunda (pero no la segunda con la primera) constituye un caso extremo, pero no infrecuente, de algo que solemos llamar «identificación».

La etiqueta despista, porque cuando hablamos de «identificación» con personajes literarios en realidad nos estamos refiriendo a una serie de fenómenos que solo guardan una conexión laxa con nuestra propia identidad. Ya hacia 1940, Louise Rosenblatt y Douglas Waples advirtieron que podemos simpatizar con y entender a personajes muy diferentes de nosotros mismos. Simpatizar y entender son verbos bastante más ajustados a la experiencia mental de eso que

llamamos «identificación». Muchos años más tarde, la bibliografía científica desglosaría el término en tres facetas —cognitiva, emocional y motivacional— que equivalen a los tres ámbitos en los que podemos compenetrarnos con un personaje de ficción: podemos comprender cómo ve el mundo, cómo se siente o qué lo mueve a actuar como actúa. Estas tres dimensiones solo en parte tienen que ver con quiénes y con cómo somos nosotros, los lectores. De hecho, podemos experimentar una intensa «identificación» —o lo que sea— con personajes del sexo opuesto, que vivieron en épocas o en regiones remotas, y cuyas experiencias no solo son radicalmente distintas de las nuestras, sino que resultan imposibles de experimentar en las coordenadas espaciotemporales que nos han tocado en suerte. Esto es lo que le sucedía a Annie, la de Costa de Marfil, con Ana, la de Tejas Verdes.

Recuerdo otro caso ejemplar. Hace ya unos cuantos años un amigo organizó un encuentro con Édouard Louis. Édouard Louis se apellidaba originalmente Bellegueule (que en español significaría algo así como «jetamona», o «bonitodecara»), pero nada más salir del instituto se cambió el apellido y escribió una novela avasalladora y espeluznante, o más bien una autobiografía vestida de novela, titulada *Para acabar con Eddy Bellegueule.* En ella recogía con crudeza las palizas y las violaciones que sufrió en un villorrio francés postindustrial ese adolescente homosexual llamado Eddy Bellegueule que Édouard Louis necesitaba urgentemente dejar de ser. En cierto punto del encuentro, Louis aludió a los cientos de correos electrónicos que le enviaban sus lectores, y comentó lo útil que se sentía dándoles respuesta. Una estudiante levantó la mano y le preguntó quiénes eran esas personas que le escribían. Louis respondió:

—La verdad es que a veces te escribe una cincuentona heterosexual del 7º *arrondissement* diciendo que se identifica perfectamente con tu protagonista... ¡que es un adolescente homosexual de los suburbios! Son cosas que no se entienden, pero así y todo se ve que el libro les da un marco en el que interpretar sus vidas.

No hace falta, por lo tanto, parecerse a un personaje para *identificarse* con él. Es más, estudios recientes sugieren que el hecho de compartir con un personaje descriptores sociológicos tales como el sexo, la edad o la clase económica no favorece la *identificación.* Dicho lo cual, la investigación sobre este asunto choca con graves obstáculos metodológicos, y no faltan artículos que llegan a la conclusión opuesta: adoptaríamos más fácilmente la perspectiva de personajes que ejercen una profesión similar a la que ejercemos nosotros, que tienen nuestra misma orientación sexual, o un fenotipo parecido al nuestro, sobre todo cuando ese rasgo identitario es neutro o positivo, juega un papel central en la trama y se revela en un momento inicial de la historia.

Esperablemente, que el lector adopte la perspectiva de un personaje resulta más fácil cuando el narrador ha hecho antes lo propio; es decir, cuando el narrador ha focalizado el personaje en cuestión, de modo que los acontecimientos de la historia se presenten a través de su mirada o acompañados por sus reflexiones o por sus reacciones anímicas. No obstante, muchos otros factores median en esos procesos de identificación; por ejemplo, el placer que uno esté experimentando durante la lectura.

Me enerva la idea de una identidad cerrada y objetivable que sobrevuela la discusión sobre este asunto. Tanto los personajes de ficción como los humanos de carne y hueso me parecen seres incompletos, inestables, previsibles únicamente hasta que dejan de serlo. Unos y otros responden, desde luego, a descriptores invariables: tienen nombres, rasgos, historia, certificados. Pero todas estas cosas tan consustanciales a la identidad civil son las que menos importan a la hora de *identificarnos* con un personaje de ficción; de otro modo, solo podríamos identificarnos con nuestros dobles ficcionales, y los que hemos tenido el dudoso privilegio de tratar con nuestros dobles ficcionales sabemos lo exasperante que esto puede llegar a ser.

Sea lo que sea eso que llamamos «identificación», tiene pinta de que existen insalvables diferencias entre cómo funciona en literatura y cómo lo hace en medios plásticos o audiovisuales. Estos últimos, en comparación, ofrecen un mundo sobredeterminado, en el que los

rasgos, los espacios, las inflexiones de la voz se muestran con todo detalle; en cambio, la vida interior de los personajes audiovisuales aflora con mayor dificultad e inexactitud, y ello reduce drásticamente el número de registros en los que podemos *identificarnos* con ellos. Me pregunto hasta qué punto Annie se habría visto reflejada en Ana si su primer contacto con ella se hubiera producido a través de la adaptación televisiva.

No lo sé, pero lo que sí sé, lo que he aprendido leyendo algún artículo reciente, es que ese reflejo habría sido más o menos turbio según qué otras personas se hallasen delante del televisor. Un aspecto alucinante de las películas y series de ficción es que las personas con las que las vemos modulan la relación que entablamos con sus personajes. Nurit Tal-Or, profesora de la universidad de Haifa, ha demostrado que un hombre se identifica más —se vincula más— con el protagonista masculino de una película de acción si está acompañado por otro hombre, y menos si la ve con una mujer. Inquietantemente, si la película tematiza una violación, el hombre que la ve con otros hombres se muestra más proclive a descargar sobre la víctima una parte de la responsabilidad.

La lectura, actividad por lo general individual y silenciosa, no está sujeta al mismo tipo de influencia de la sociedad. O sí, como ya hemos empezado a descubrir, pero de un modo algo más sutil que la simple proximidad física.

Bibliografía

Annie Smith: «Anne with an "I"», *Oh Reader,* nº 10, 2022, pp. 58-61. Ya he tenido muchas ocasiones de citar *La literatura como exploración,* de Rosenblatt (aquí p. 40). Douglas Waples merecería una semblanza aparte, pero me limitaré a citar *What Reading Does to People,* escrito en colaboración con Bernard Berelson y Franklyn R. Bradshaw (Chicago: The University of Chicago Press, 1940, p. 119). Entre quienes hacen de la identificación literaria un concepto muy abierto, en el que cabe casi cualquier tipo de relación con un nativo ficcional, Els Andringa: «The interface between fiction and life: patterns of identification in reading autobiographies», *Poetics Today,* vol. 25, nº 2, 2004, pp. 205-240. Véase el capítulo de Jonathan Cohen y Nurit Tal-Or en Frank Hakemulder *et al.* (eds.): *Narrative Absorption,* Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins Pub. Co., 2017, pp. 133-153, y el ya citado *Handbook of*

Empirical Literary Studies, pp. 185-188 y 262-263. Nurit Tal-Or: «How co-viewing affects attitudes: The mediating roles of transportation and identification», *Media Psychology,* vol. 19, nº 3, 2016, pp. 381-405.

Qué le hacemos decir a la literatura

En esta sección daré algunas claves de por qué los lectores llegan a explicaciones diferentes acerca de lo que quiere decir una misma novela. También ofreceré un par de ideas de utilidad pública sobre las sátiras, contaré unos cuantos chistes y recordaré que Simone Weil no es Simone Biles.

El rapto hermenéutico

El estudio universitario de las letras humanas procede históricamente de la exégesis de las letras sagradas. Apenas habían salido de las prensas complutenses o flamencas las primeras ediciones filológicas de la Biblia, comenzó a dárseles el mismo trato editorial a los clásicos literarios modernos. Y, al igual que en los estudios bíblicos, empleamos el sustantivo «hermenéutica» para referirnos al empeño por desvelar el significado auténtico de los textos literarios. Muchas veces —no siempre—, en las facultades de Letras nos abandonamos a una serie de operaciones mentales, a medio camino entre la cábala y la escolástica, con las que pensamos extraer la almendra de verdad trascendente que custodia, bajo leñosa corteza, la ficción.

Al resultado del rapto hermenéutico lo llamamos «interpretación». Una interpretación viene a ser la transformación de la obra artística en un enunciado sobre algún aspecto de nuestro mundo. Me parece útil reservar la palabra «interpretación» para esa práctica, distinguiéndola de las inferencias espontáneas y de las reflexiones sobre la psicología de los personajes, a las que a veces se denomina del mismo modo, y que algún autor, como Anders Pettersson, ha comprendido dentro de una amplia categoría de operaciones mentales que cabría llamar «aplicación» *(application).*

Las inferencias pueden imaginarse como vientos semánticos que soplan sobre las palabras desde otras palabras, o desde el mundo exterior al texto. En cambio, lo que va del texto literario al mundo sopla desde otro lugar, en dirección contraria y en un momento posterior. La inferencia es el sentido que aporta al texto el mundo (entendiendo por «mundo» la idea del mundo que cada uno se

hace); la interpretación es el sentido que aporta al mundo el texto (entendiendo por «texto» la idea que cada lector se forma de él).

Interpretamos, en su sentido hermenéutico, cuando decimos, por ejemplo, que una novela *denuncia* la bolsa de valores como un instrumento de deshumanización de la economía, que un relato *alerta* contra los riesgos de la inteligencia artificial, que una pieza de teatro *nos recuerda* —pero ¿lo hemos sabido, se lo ha creído alguien alguna vez?— que, en el fondo, lo único que toda persona malhumorada necesita es un poco de amor.

Aunque no seamos conscientes de ello, llegamos a esas afirmaciones al contrastar el texto literario con ideas, datos o reflexiones que nos rondan la cabeza, o que alimentamos acercándonos a otros documentos. Leer textos literarios, escribe Umberto Eco, «es una cuestión de leerlos a la luz de otros textos». Esos otros textos relativos a un mismo asunto, y que pueden ir desde un artículo leído en el diario de la víspera hasta las obras más caliginosas de Jacques Rancière, pasando por opúsculos literarios, manuales escolares y vídeos de esa red social de la que todo el mundo habla, pueden englobarse en lo que Umberto Eco denomina «universo discursivo».

Una misma obra, puesta a discutir con clásicos del psicoanálisis o insertada en un debate entre materialistas históricos, dirá cosas distintas. Y dirá cosas distintas porque su forma, su *Gestalt,* será distinta: es infrecuente que los pasajes relevantes para una lectura de corte psicoanalítico lo sean también para una lectura de cariz marxista.

Interpretar una obra literaria suele comenzar, por lo tanto, decidiendo cuáles son sus temas principales. Escribo el verbo «decidir», y no el verbo «localizar», ni el verbo «identificar», porque, tal y como yo lo veo, los temas son decisiones inconscientes de lectura. Entiéndase bien: por supuesto que en los textos existen recurrencias semánticas objetivas, familias de palabras emparentadas por su significado (que en lingüística del texto conocemos como «isotopías»); pero cuando le preguntamos a un grupo de lectores cuál es el tema de un texto, terminamos con más temas que lectores.

Ojo: la selección de un tema, siendo condición de la interpretación, no es la interpretación en sí. Además, la interpretación puede ir más allá de los temas visibles. La crítica feminista y los estudios coloniales nos han enseñado a leer los textos contra la veta, a atender también a las ausencias significativas, a interpretar los silencios elocuentes, a desconfiar de los narradores, a ver en el texto, en definitiva, lo que no es el texto. Por ejemplo: en su novela corta «El celoso extremeño», Cervantes dedica apenas dos frases a lo que entonces aún se conocía como «las Indias»; no puede decirse que la colonización de América sea un tema de ese relato, y sin embargo la explotación de las colonias lo permea de principio a fin, pues sin el rápido y fabuloso enriquecimiento del protagonista no se explicaría absolutamente nada de lo que allí sucede.

La misma novela corta de Cervantes puede *usarse* para pensar otras cosas, como los matrimonios forzados, la esclavitud en la península ibérica y las consecuencias de actitudes posesivas en las relaciones sentimentales. Porque los textos literarios no tiene un referente claro. Interpretar implica asignarles un referente.

Aunque la retórica hermenéutica se vista en ocasiones con la ceremoniosidad de los arúspices, interpretar no es un arte adivinatorio, sino una disciplina, una competencia, una técnica. Cada vez más, se interpreta desde las pasiones o —puesto en términos de moda— desde alguna de las claves identitarias del propio intérprete. Quien, no sin razón, ande atribulado por la sexta extinción masiva puede verse tentado de interpretar desde ese universo discursivo cada texto sobre el que pose la mirada. Quien, también con razón, se desvele por las muchas formas de opresión sexual que existen en las sociedades humanas verá aflorar ese tema por doquier en sus lecturas, incluso en detalles de apariencia insignificante, y se descubrirá una inesperada facilidad para generar interpretaciones en ese sentido. Un mismo texto, ante otras miradas identitarias o activistas, generará interpretaciones diferentes.

Los lectores académicos también leen desde sus obsesiones e intereses. Pierre Bourdieu, Frédéric Lordon y, de manera algo más tangencial, Nathalie Heinich han indagado en esos intereses en

apariencia desinteresados de la comunidad universitaria, los cuales mantienen una dialéctica compleja con el interés general y el interés corporativo. Sospecho (aunque soy juez y parte, o más bien *porque* soy juez y parte) que la mayor parte del tiempo las motivaciones sinceras de esos intereses epistemológicos se hallan inextricablemente fusionadas con otras, coyunturales y oportunistas. Suele pasar también que, por deformación profesional, un lector académico *descubra* (es decir, resuelva) que un texto literario tiene por referente *otro texto literario,* colgándole al primero la etiqueta de parodia, o de pastiche, o alguna otra de las que propuso Gérard Genette en un famoso libro sobre las relaciones intertextuales.

Me guardaré mucho de criticar que la ciencia arraigue en pasiones y en intereses, empezando por el interés en sacar a la luz verdades ocultas y en exponerlas de un modo convincente. Lo que discuto es que la práctica hermenéutica conduzca a la revelación de alguna verdad; al menos, del tipo de verdad que atañe a la realidad que compartimos.

Adonde conduce la interpretación de las obras literarias es, en primer término, a una verdad individual, a una traducción de la obra de arte que, para uno mismo, tiene apariencia de mensaje. Esa propuesta de interpretación puede socializarse posteriormente, o puede coincidir con la de determinada comunidad de interpretación, pero en principio no nos dice nada sobre cómo están leyendo esa misma obra otros lectores.

Merece la pena dedicar unas cuantas páginas a pensar la interpretación como variedad prestigiada de la lectura, como su faceta si no ya más intelectual, sí más racional, o racionalizada. Lo haré a sabiendas de que es solo uno de los varios usos de la lectura, y tal vez de los más optativos. Sospecho que existen géneros literarios enteros que apenas sometemos a interpretación. La ficción más declaradamente cómica podría ser uno de ellos, a pesar de los estereotipos sociales y situacionales que activa. Yo, sin ir más lejos, tengo desde hace años en mi mesilla de noche todo un señor tomo con los disparatados artículos de Alphonse Allais, a los que recurro a veces para olvidar las preocupaciones del día, y nunca se me ha

ocurrido buscar en ellos un mensaje cifrado, una moraleja de validez universal ni un mal consejo *para un amigo.*

Bibliografía
Anders Pettersson: *The Concept of Literary Application. Readers' Analogies from Text to Life,* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. Umberto Eco: *Interpretación y sobreinterpretación,* Madrid: Akal, 2013 [1992], p. 122. La idea de la «violencia hermenéutica» o de «leer contra la veta», en inglés *reading against the grain,* es deudora de Terry Eagleton: *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria,* Madrid: Cátedra, 1998 [1981], trad. de Julia García Lenberg, especialmente pp. 153 y 174 (donde, por cierto, hace profesión de fe en la capacidad de objetivar y de prever los efectos de las obras literarias); sobre estas mismas nociones y sus manifestaciones feministas o postcoloniales, Ika Willis: *Reception,* Londres / Nueva York: Routledge, 2018, pp. 23-26, que, por lo demás, puede servir como un excelente manual introductorio a los estudios de recepción empírica. Pierre Bourdieu: *L'Intérêt au désintéressement. Cours au Collège de France (1987-1989),* París: Raisons d'agir / Éditions du Seuil, 2022. Frédéric Lordon: *La Condition anarchique. Affects et institutions de la valeur,* Paris: Seuil, 2018. Nathalie Heinich: *Des valeurs. Une approche sociologique,* París: Gallimard, 2017, pp. 337-353. Gérard Genette: *Umbrales,* Buenos Aires / México: Siglo xxi, 2001 [1987].

Desde la caverna

Una noche, cenando con unos colegas extranjeros, alguien saca a colación, no recuerdo a santo de qué, la parábola de la caverna. Ninguno de nosotros la ha leído directamente en el séptimo libro de *La República* de Platón, pero todos la recordamos, aunque solo sea gracias a *Matrix,* su *remake.* Una serie de esclavos que viven encadenados en el fondo de una cueva no tienen otra imagen del mundo que las sombras que unas luces proyectan frente a ellos, y que ellos toman por cosas genuinas.

Quienes nos hemos reunido en torno a la mesa tenemos lenguas maternas distintas, y nos referimos a esas páginas de Platón de maneras variadas. Yo, pensando en español, lo llamo «mito». Para

otros se trata de un símil *(Höhlengleichnis),* o de una alegoría *(allegory),* o de una fábula (寓言).

—¿Y en francés cómo lo llamáis? —le pregunta alguien a mi mujer.

—La memez de la caverna.

Hay escépticos que dudan de que esa sea la nomenclatura francesa más frecuente. Sea como sea, en lo fundamental estamos todos de acuerdo: aquel célebre pasaje de *La República* no describía una realidad, sino que proponía una descripción ficticia con la que hacer comprensibles algunos problemas tocantes a la definición de la realidad. La relación entre esa descripción y nuestro mundo no es literal, sino analógica. Y sin embargo, estando todos de acuerdo, reconociendo todos los comensales que allí había una ficción, le dábamos cada uno un matiz diferente.

Hablar de mito implica que alguien tuvo por posible la existencia positiva de aquella cueva. Hablar de fábula recalca su función didáctica. Entenderla como una alegoría significa, para los que atamos las moscas retóricas por el rabo, que la ficción se halla compuesta por varios elementos metafóricos. Considerarla un símil o una comparación, en cambio, supone que el vínculo entre lo que se dice y lo que se quiere decir se ha hecho explícito («esto *representa* aquello, tal cosa *viene a ser como* esta otra»).

Mi mujer y yo regresamos a nuestro apartamento. Es de noche. La luz brusca sobresalta los objetos. Sobre el caballete, un cuadro en su fase de tanteo. Siluetas, proyectos de formas, formas *proyectadas.* La analogía de Platón, demasiado pesimista y *ciberpunk* para la mentalidad científica de estos últimos siglos, se me hace súbitamente sugerente para pensar ese teatrito de sombras que llamamos «arte».

Las ficciones, *en general,* son modelos analógicos. Sobre esto es fácil alcanzar un consenso amplio. El lío comienza con las ficciones *en particular:* lo que para unos es verosímil para otros resulta exagerado. O alegórico. O diametralmente opuesto a lo que suele encontrarse en la realidad. Como si la ficción fuera una figura retórica a la que cada uno da un nombre distinto.

Las figuras retóricas de pensamiento se llaman técnicamente «tropos». «Tropo» significaba en griego antiguo «giro», «cambio»; un giro semántico, casi un volantazo semántico es lo que hallamos cuando leemos, por ejemplo, que las vacas amamantan a sus terneros «con el guante de goma / que les cuelga entre las patas». El historiador Hayden White dedicó un libro a pensar la escritura de la historia en relación con cuatro tropos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. La presencia de la ironía en esta lista es la más venial de las muchas cosas discutibles en las teorías de Hayden White. No por ello deja de producirme una fascinación sincera y profunda que White aplique a la interpretación de la Historia la tesis del psicólogo Jean Piaget sobre las cuatro fases del desarrollo cognitivo de los niños, y que asimile cada una de esas fases a un tropo. Nuestra forma de conocer la Historia —escribe White, con o sin razón— sería siempre analógica, pero esa analogía puede modularse de varias maneras, dando lugar a modelos de distinto tono y de distinta valencia política.

La discusión en torno a este y a otros libros de Hayden White casi siempre ha orbitado en torno a si la historiografía admite una lectura literal; en otras palabras, a si la Historia construye un discurso científico sobre el pasado o, por el contrario, no puede dejar de tergiversarlo en un sentido o en otro.

La escritura de la Historia enseguida se ve sometida a tentaciones de todo tipo: la tentación partidista, la tentación nacional, la tentación identitaria. Con todo, en el horizonte de la escritura científica y, lo que es más importante, en la práctica de la comunicación cotidiana, se encuentra el enunciado literal, el enunciado que no tratamos como una figura retórica. La idea del significado literal abre un melón semántico de considerables proporciones, pero me huelo que da menos problemas aplicada a las frases o a los textos que a palabras aisladas.

Un texto literal tiene un referente unívoco en el mundo. Una biografía de Simone Weil tiene como referente a la intelectual judeofrancesa Simone Weil; sería improcedente hacer como si hablase de la jurista judeofrancesa Simone Veil, o de las judías francesas en general. El resultado de los partidos de fútbol de la

víspera tiene como referente los partidos de fútbol de la víspera. Uno puede verlos y pensar en la fugacidad de la gloria, en la necesidad de aprender a perder, en el poder omnímodo del dinero. Son pensamientos legítimos pero no interpretaciones legítimas: el marcador no decía eso.

En cambio, los textos literarios no se sabe qué dicen, ese es su principal defecto y su principal virtud. A diferencia de los libros de Historia, están allí para que les escojamos el referente que mejor nos parezca. Una biografía de Simone Beil no puede tener por referente a Simone Beil porque a Simone Beil me la acabo de inventar, así que su referente debe ser otra cosa: las judías francesas en general, la fugacidad de la gloria, el fútbol, la gimnasta Simone Biles. La teoría de Hayden White, aunque rechine y cruja cuando se aplica a la historiografía, resulta iluminadora aplicada a la literatura, ya que cada vez que intentamos dar sentido a una obra literaria lo hacemos mediante un tipo de sustitución equivalente a una figura retórica.

¿Y si pudieran delimitarse cuatro o cinco formas elementales de la interpretación de textos literarios? Esta es la apuesta que voy a hacer en las próximas páginas. Como no se trata de géneros, sino de formas de lectura, rescataré para ellas una categoría que había caído en desuso en las ciencias humanas: la de «modalidad».

Bibliografía

Hayden White: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism,* Baltimore / Londres: The John Hopkins University Press, 1978, pp. 1-25 y 51-134, donde asocia tropos a géneros literarios. El ejemplo del guante es de Jorge Llopis (*La rebelión de las musas,* Barcelona: Planeta, 1972, p. 31).

El ejemplar representativo

Mariano llevaba cinco de sus veinticuatro años ensayando un nuevo género literario que había dado resultados interesantes en Francia, y antes aún en Inglaterra. Era un género difícil, en cuya práctica solo podían salir airosas las plumas ligeras y ocurrentes.

Afortunadamente para Mariano, la suya era ambas cosas y, por añadidura, genial.

Se trataba de algo tan sencillo en apariencia como crear pequeñas descripciones de la vida cotidiana en las que quedasen clasificadas las principales situaciones y las principales categorías humanas de esas sociedades cada vez más complejas y populosas en las que cualquiera podía devenir noble, sumirse en la miseria o aparentar ser alguien por completo distinto de quien verdaderamente era. Si hubiesen existido catedráticos de sociología, Mariano les habría endosado el expediente, pero todavía le quedaba medio almanaque a 1833 y aún habían de pasar muchas décadas antes de que el estudio científico de la sociedad alumbrase sus primeras instituciones y revistas.

Entretanto, quienes habían asumido la grave tarea de describir la sociedad eran los literatos como Mariano, y lo hacían, por así decir, mediante maquetas. Maquetas literarias, se entiende. Su ejecución resultaba tan delicada como la de un experimento químico: había que hacer ver a los lectores que las descripciones, las escenas, los personajes, a pesar de su apariencia verosímil, eran ficticios. Falsos, sí, pero representativos: prototipos imaginarios en los que se concentraban los rasgos fundamentales compartidos en el mundo real por las escenas o los personajes de esa clase.

Y, a pesar de que Mariano tenía una pluma ligera, ocurrente y, por añadidura, genial, se encontraba con que los lectores de sus ficciones las tenían por verídicas.

Él imaginaba, por ejemplo, al prototipo del sabelotodo cargante, a ese impertinente que, pertrechado con una precaria culturilla fascicular, sienta cátedra en las reuniones, no deja hablar a nadie, explica el mundo a quienes lo conocen mejor que él y recibe hoy, en español castizo, el apelativo de «cuñado». Pues bien, la gente, al leer el articulito sobre el archicuñado por antonomasia, decía «ese es don Cosme, uno que vive aquí a la vuelta de la esquina».

—Pero no, si para hacer a don Cosme yo he tomado toques de este, y de aquel, y del de más allá.

Y los lectores murmuraban entre sí:

—Lo dice para que no se lo echen en cara… pero es don Cosme.

—¡Si yo no critico a nadie en concreto! —se excusaba Mariano inútilmente—. ¡Si no conozco siquiera al tal don Cosme!

Ni por esas. «Todos están convencidos de que mi articulito se dirigía contra don Cosme», pensaba Mariano, «y entre todos se lo harán creer a don Cosme para ver si don Cosme me mata; y don Cosme, que es muy quisquilloso, será el primero en decirse "ese soy yo"».

Mariano lo había intentado todo: se había inventado pseudónimos fantasiosos, había introducido episodios sobrenaturales, había antepuesto —como se hace ahora en las películas— recordatorios explícitos de que él retrataba las costumbres en general, y no a individuos particulares, y aun así la gente seguía sin enterarse de cómo había que leer aquel género conocido como «cuadros de costumbres», y continuaba tomándose sus descripciones al pie de la letra.

En descargo de los lectores, hay que decir que Mariano estaba intentando adiestrarlos en una nueva forma de lectura. En una nueva modalidad hermenéutica. Nadie, en los siglos anteriores, había esperado que se leyera así. Hasta entonces, en un personaje como don Cosme tan solo se buscaba un atributo abstracto, un rasgo moral que mereciera emulación o censura. Se consideraba que la naturaleza humana había permanecido inalterada desde tiempos inmemoriales, y que en cualquier punto del planeta los hombres y las mujeres actuaban movidos por idénticos resortes. Si don Cosme no existía en realidad, ¿qué objeto podía tener precisar si se recortaba o se dejaba de recortar la barba, si vestía así o asao, cómo era su salita de estar, con qué le gustaba desayunarse, qué periódicos recibía, dónde hacía tertulia y a quién daba la matraca citando argumentos de autoridad y datos traídos por los cabellos? ¿A quién podría importar una existencia tan anodina y tan desprovista de acontecimientos trágicos o heroicos? Tal profusión de detalles al servicio de alguien de tamaña insignificancia solo podía significar que el tal Cosme no estaba allí para personificar una cualidad moral, sino que tenía un correlato de carne y hueso en nuestro mundo.

Pero no hay mal que cien años dure y esa nueva forma de leer terminaría entrando en los hábitos de los lectores. Mariano José de

Larra puso fin a sus días solo tres años y medio más tarde, pero aún alcanzó a ver cómo Stendhal, Honoré de Balzac o Cecilia Böhl combinaban en una misma obra situaciones típicas y personajes representativos: el cuñado, la beata, la verbena, el joven aventurero, el aristócrata rancio, una noche en la ópera, la burguesita modosa, el mercado dominical, el huérfano, el desfile militar, la matrona, la salida de misa, proponiendo así un modelo a escala de la sociedad contemporánea, en el que la parte representa el todo.

Pars pro toto, la parte por el todo: he aquí el principio al que responde la figura retórica que técnicamente conocemos como «sinécdoque particularizante». Esta es la forma de leer privilegiada por la literatura realista, en la que llevamos doscientos años entrenándonos.

Bibliografía

Parafraseo el inicio de Mariano José de Larra: «La polémica literaria», en *La Revista Española,* 9 de agosto de 1833. Sobre el costumbrismo como fase fundacional del paradigma realista me parecen fundamentales dos artículos de José Escobar: «Costumbrismo: estado de la cuestión», en *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico,* Roma: Bulzoni, 1996, pp. 117-126, y «La mímesis costumbrista», *Romance Quarterly,* vol. 35, nº 3, 1988, pp. 261-270. Me ayudó a comprender el funcionamiento pragmático y narratológico del realismo Lilian R. Furst: *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction,* Durham / Londres: Duke University Press, 1995. He escrito sobre todo ello en «El diablo cojuelo, lazarillo de lectores realistas» (recogido en *El personaje transficcional en el mundo hispánico,* Lieja: Presses Universitaires de Liège, 2018, pp. 83-113).

El cuerpo de la idea

Mucha gente, incluso mucha gente instruida y doctorada, piensa que un texto empieza a ser realista desde el momento en el que contiene descripciones vívidas. Esto de lo vívido puede hacer que uno caiga rodando por un despeñadero de silogismos: como contiene descripciones vívidas, el texto genera una sensación de realidad; si genera una sensación de realidad, es porque lo consideramos real;

el texto, por consiguiente, se confunde con la realidad, y su autor aspiraba sin duda a reproducir la realidad observable, de ahí que hablemos de textos realistas.

Esta clase de razonamiento reposa sobre percepciones subjetivas, parecidos fonéticos, desplazamientos semánticos, ecuaciones abusivas y, antes que nada, sobre la absurda idea de que un texto puede, llegado el caso, *reproducir* una realidad no textual.

Mi mujer puede reproducir un texto sobre el lienzo, pero un texto no puede reproducir un cuadro. Puede describirlo, puede conceptualizarlo, puede comentarlo, pero no reproducirlo con palabras. A menos, claro, que se empleen los caracteres alfanuméricos y tipográficos para imitar puntos y curvas, como en los caligramas o en el arte ASCII. Y aun así, la copia se parecería tanto al original como un huevo a una castaña.

A muchos nos asalta una subyugante sensación de autenticidad al leer algunos pasajes de novelas realistas, pero lo mismo nos sucede con obras medievales o renacentistas, muy anteriores al periodo del realismo. Pienso en detalles aparentemente gratuitos de los *Cuentos de Canterbury,* o del *Decamerón.* No recuerdo quién afirmó —debió de ser Francisco Rico— que ese instante feliz del *Lazarillo de Tormes* en el que el hidalgo hambriento finge limpiarse los dientes y para ello toma una pajuela del tejado de su casa posee el «acento de la verdad». Sin embargo, el acento de la verdad puede hallarse también en mundos de ficción completamente distintos del nuestro.

C. S. Lewis llamaba «realismo de presentación» a la expresividad de las descripciones, con independencia del mundo al que remitieran. Cabe encontrar este espesor semiótico tanto en una obra maravillosa como en una ambientada en épocas presentes o pasadas de nuestro mundo, en cuyo caso equivale a lo que solemos llamar «color local». Es significativo que Lewis teorice esta noción, distinta del realismo a secas, ya que ocupaba una posición cardinal en su propio desempeño literario, y más aún en el de su amigo y colega J. R. R. Tolkien: ambos construyeron ficciones con aspiraciones mitológicas a las que confirieron el grado de detalle y el *effet de réel* de la literatura naturalista.

Franco Moretti ha sugerido que en donde comienza a germinar el realismo no es los artículos de costumbres de Addison, Mercier o Larra, sino mucho antes, en la pintura holandesa del siglo XVII, cuando artistas como Rembrandt o Vermeer dirigieron su atención hacia las escenas cotidianas de apariencia intrascendente. Desde luego, no es posible identificar con nitidez el momento en el que surgen nuevos intereses estéticos y nuevas estrategias para interpretar las obras de arte. Lo que sí puede afirmarse es que, antes de la Edad Moderna, la modalidad de interpretación hegemónica no era la sinécdoque particularizante, sino la alegoría.

A lo largo de la Historia occidental, y en realidad hasta fechas aún recientes, la lectura de ficción fue acogida con cautela, a menudo incluso con animadversión. Durante la Edad Media, la ficción —en la medida en que podía reconocerse como tal— resultaba incómoda, y aun sospechosa, y se la toleraba a condición de que se enderezase explícitamente hacia un fin didáctico. De ahí la abundancia de fábulas y de parábolas, de espejos de príncipes y de colecciones de *exempla* para uso de predicadores.

Los personajes que salen a nuestro encuentro en tales géneros suelen encarnar actitudes abstractas, cuando no se limitan a cumplir un papel instrumental dentro de la trama. Mientras dura la historia, toda su vida anímica se reduce a una obsesión o a un dilema. El modo más fácil de interpretarlos consiste en considerarlos representativos de cualidades presuntamente invariables de la naturaleza humana: la ambición, la pereza, la ingenuidad, la lujuria, la arrogancia, la ingratitud. El desenlace adquiere así una traducción proverbial de aplicación universal: «ten cuidado con lo que deseas», «escarmienta en el infortunio ajeno», «no construyas castillos en el aire», «no te entrometas en lo que no te incumbe», «no des pábulo a alabanzas interesadas», «la privación aviva el deseo», «la codicia conduce a la perdición», «no desdeñes a los humildes porque algún día podrías necesitar su ayuda», «el verdadero carácter de la gente se revela en la adversidad», «el verdadero carácter de la gente se oculta bajo disfraces» o «el verdadero carácter de la gente lo determina un sombrero que habla».

Todavía Cervantes escribe historias *programadas* para una lectura alegórica. Salta a la vista en sus novelas cortas, muchas de las cuales, aunque llenas de peripecias y giros de guion, constituyen un repertorio de los peligros que acechan a la honra de las muchachas. Pocos recordarán que la trama de «El curioso impertinente» transcurre en Florencia, la de «La ilustre fregona» en Burgos o la de «El celoso extremeño» en Sevilla, ciudades entonces principalísimas que Cervantes no se detiene a describir, o describe de un modo rutinario: «Florencia, ciudad rica y famosa», «Burgos, ciudad ilustre y famosa», «la gran ciudad de Sevilla». Esas historias podrían haber tenido lugar en cualquier otra urbe, y en casi cualquier época posterior al neolítico.

En ellas no se nos presentan situaciones cotidianas ni personajes representativos, sino minuciosos experimentos mentales que caben —forzando las costuras— en una sentencia. Por ejemplo, para «El curioso impertinente»: quien se empeña en poner a prueba la calidad de lo que tiene puede terminar echándolo a perder. Es también el caso del *Quijote,* aunque el hidalgo y su escudero presentan tal complejidad de carácter que se prestan a figurar varias ideas contrapuestas: el idealismo frente al pragmatismo; la vida ascética frente a la epicúrea; el saber escolástico derivado de los libros frente al conocimiento empírico procedente de los sentidos…

Y esta es también la manera más cómoda de leer historias que transcurren en mundos muy alejados de nuestro universo de experiencia. Los elfos, los dragones, las hadas, los hechiceros, los orcos, los animales parlantes de los relatos maravillosos y de la fantasía épica difícilmente pueden ser representativos de categorías socioprofesionales. Si insistimos en conectarlos con el mundo real, habremos de hacerlo a través de sus atributos abstractos más sobresalientes: el valor, la vileza, la perspicacia, la fealdad. (O mediante categorías más sutiles y rebuscadas como «el tipo de persona que se finge amiga tuya solo para pedirte favores»).

Esta modalidad de lectura trata a los personajes como a esas estatuas alegóricas que llevan toda la vida saludándonos desde las fachadas de viejos edificios sin que les hagamos mucho caso. Al emigrante que llegaba en barco a Estados Unidos le daba la

bienvenida, en forma de mujer, la Libertad iluminando al mundo. Sobre el frontón de la Biblioteca Nacional de Madrid se aburren el Genio y el Estudio; bajo ellos, la Paz, sus hijas las Artes y sus primas las Ciencias. En la facultad en la que trabajo me cruzo a diario con una mujer de tres metros llamada Litteræ; sus ojos vagamente rasgados y su peinado exótico le dan un aspecto que yo juzgo —sin duda abusivamente— balinés. Bajando la mirada, me muestra la palma de la mano derecha, con el dedo corazón ligeramente flexionado en un saludo misterioso de iniciados.

La alada Victoria, la ciega Justicia, la Muerte segadora y la Verdad desnuda dan cuerpo a una idea con su carne de alabastro, en un procedimiento que conocemos como «hipóstasis». Las mayúsculas iniciales sugieren que esos son sus nombres de pila. De hecho, una invitación clara a leer alegóricamente consiste en ponerles a los personajes nombres elocuentes, simbólicos, esos nombres que subrayan un rasgo de carácter principal de quien los porta. Fueron muy del gusto de los autores de libros de caballerías, unas veces tan abiertamente como en los casos de la viuda Reposada y de la dama Placerdemivida, en *Tirant lo Blanc,* y otras algo camuflados, como la bella Belflorinda, el bravo Bravadanel, el feo Canifeo o la melosa Melibea.

Si la modalidad de la sinécdoque particularizante, tan eficaz con los textos costumbristas, realistas y naturalistas, *abstrae* la inmensa variedad de lo *concreto* en un único ejemplar representativo (el cual vendría a ser el denominador común de su categoría), la modalidad alegórica procede en sentido inverso, *concretando* en un personaje una noción *abstracta.*

Muchos géneros literarios no se dejan adscribir sin resistencia a una estética alegórica o realista. La novela cortesana barroca, las comedias sentimentales a lo Jane Austen, la novela epistolar que tanto furor hizo en el XVIII, casi todo Dickens, mucho de Pérez Galdós… En todos ellos lo simbólico y lo costumbrista se mezclan en proporciones variables. Puede haber y sin duda hay algo de tipificación en las ficciones medievales, del mismo modo que hallamos detalles simbólicos en muchas novelas realistas y

naturalistas. De todos modos, el interés de etiquetar la producción artística encuentra pronto sus límites.

Resulta más sencillo etiquetar las lecturas.

Bibliografía

C. S. Lewis: *La experiencia de leer,* Barcelona: Alba, 2023 [1961], capítulo VII. Franco Moretti: «Modern european literature: a geographical sketch», *New Left Review,* nº 206, julio-agosto de 1994, pp. 86-109, aquí 95. Sobre los nombres elocuentes, María Corduras Bruna: «Reminiscencias griegas y bizantinas en la onomástica de los libros de caballerías», *Atalaya,* nº 15, 2015, en línea. Valérie Stiénon: «Le type et l'allégorie: négociations panoramiques», *Romantisme,* nº 152, 2011, pp. 27-38.

El mundo al revés

Bajo las alegorías que custodian la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra, hecho estatua, un hombretón barbudo que sostiene sobre las rodillas un monumental infolio. Con la mirada diríase que fatigada, o desengañada, pasa una gruesa página, arrugándola como si en lugar de ser de pergamino estuviera hecha de plastilina. Ese hombretón fue obispo de Sevilla mil trescientos años antes de la plastilina y se llamaba Isidoro.

Pues bien, Isidoro de Sevilla dejó escrito en uno de sus libros más célebres —un compendio de etimologías fantasiosas— que la alegoría admite varias formas, y que la ironía es una de ellas.

«¿Puedes definir la ironía?», le preguntaba Winona Ryder a Ethan Hawk en *Reality Bites* (1994), y este, cerrando el libro de Heidegger que había estado leyendo en la barra de un *diner,* respondía como si estuviera harto de saberlo: «es cuando el significado real se opone por completo al significado literal».

Isidoro de Sevilla habría torcido el gesto, cerrando a su vez el librote que tenía en el regazo, y que quizá fueran las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, que tan bien conocía, en las que se trata de ese preciso asunto con algo más de complejidad. Para Isidoro, la ironía era ante todo un efecto oratorio, la modulación del significado

de una frase a través del gesto jocoso o de la entonación sarcástica. *«Ironia pronuntiatione sola indicat quod intellegi vult»,* escribió: la ironía solo se conoce por la pronunciación. En cambio, reservaba la definición de Ethan Hawk para la antífrasis, y no podía sospechar que en la época de la plastilina todo eso —la antífrasis, el sarcasmo, la ironía y otra porción de cosas— acabaría embarullado en un mismo cajón de sastre.

Si traigo aquí a colación la antífrasis es porque descubro en ella el principo de otra modalidad interpretativa: la que entiende la ficción como una representación invertida de la realidad. Acaso el momento en el que tomé conciencia de esa posibilidad hermenéutica fue viendo *El Ala Oeste,* la serie de Aaron Sorkin sobre el equipo de confianza de un presidente estadounidense, que interpretaba un ecuánime y sensible Martin Sheen.

La serie se estrenó cuando aún no se había cerrado el proceso de destitución contra Bill Clinton, incoado tras su escabrosa relación con Monica Lewinsky. Yo debí de empezar a verla (la serie) cuando el sucesor de Clinton estaba mudándose a la Casa Blanca. Entonces nos parecía inimaginable que alguien tan mostrenco como George W. Bush ostentase la jefatura de Estado más influyente del mundo, y en ese contexto la serie de Aaron Sorkin se me hacía insultantemente ideológica. En la realidad, los presidentes de Estados Unidos estaban tan cerca de Martin Sheen como de un exoplaneta habitable.

—Correcto —me dijo mi amigo Eduardo—. Por eso *El Ala Oeste* es fascinante.

La lectura que proponía mi amigo Eduardo era nítidamente antifrástica. Martin Sheen ejercía de espejo de gobernantes: sabía escuchar a sus colaboradores, buscaba el consejo de quien mejor conocía cada expediente, reconocía sus errores, se guiaba por un acendrado sentido moral, protegía a sus seres queridos y no por ello dejaba que sus afectos nublasen su entendimiento. Que nuestros máximes representantes actuaran de manera diametralmente opuesta era un demérito de nuestros representantes, no de Aaron Sorkin.

La interpretación antifrástica no busca sus referentes en el mundo, sino en el no-mundo, en el mundo tal y como debería ser o en el mundo como podría llegar a ser. Quizá las dilatadas aventuras de una escuela de magos hayan seducido a decenas de millones de lectores en edad escolar porque les ofrece una institución educativa en la que los conocimientos encuentran una aplicación directa y trascendente, a diferencia de lo que ocurre en su día a día. Cécile Barth-Rabot advierte que muchas adolescentes, en diferentes momentos y lugarles, han leído las novelas románticas como una inversión de las relaciones sentimentales (o de *sus* relaciones sentimentales). Esa lectura antifrástica, que acusa la insalvable distancia entre la realidad y la representación, puede alimentar tanto la resignación como la rebeldía.

Toda inversión se establece a lo largo de un eje de variación: funcional, espacial, sexual, social, intelectual, moral... Para que algo sea reconocible como lo contrario de una cosa, debe mantener un vínculo estrecho con esa cosa. Lo contrario del norte es el sur, no un huevo; lo contrario de dulce es amargo, no «las seis y media pasadas».

Podría pensarse que el género que mejor se presta a este tipo de lectura son las utopías, pero no estoy seguro de que sea así. Las utopías suelen mezclar racionalizaciones, inversiones, exageraciones… Son un programa de convivencia, y los programas se resisten a las interpretaciones globales, hay que ir discutiéndolos por partes.

En cambio, sí existe un género que no solo fomenta sino que prácticamente exige la modalidad antifrástica: el mundo al revés. Se trata de un género interdiscursivo —vale decir «multimedia»— que a lo largo de la Historia se ha manifestado en cuadros, cuentecillos, capiteles, canciones, cromos, litografías, papeles de aleluyas, álbumes infantiles y hasta series de azulejos. Consiste en la yuxtaposición de motivos paradójicos: el ratón persigue al gato, el niño alecciona al maestro, el cerdo descuartiza al charcutero, el jinete cabalga de espaldas, los ríos remontan hacia su fuente, el hielo arde, el ruiseñor grazna, los peces vuelan, el buey unce al hortelano, los animales acuden al zoo a ver a los humanos y el sol

rueda por el suelo. Con el siglo XX llega al mundo al revés la rebelión de los objetos: los pasajeros empujan el tren, la silla se sienta, el aeroplano se tira en paracaídas, la estatua esculpe al escultor, el buzón mete cartas en la boca de la gente o, como sucede en un cuento del jurista mexicano Raúl Carranca, los cuadros enmarcan a los pintores, la Coca-Cola embotella a los sedientos y los libros leen a los lectores (que es, en cierto modo, lo que aspira a hacer este libro en particular).

Otras veces, en el mundo al revés atisbamos la esencia del mundo que nos ha tocado vivir. Los necios sientan cátedra, los malvados dictan leyes, los sacerdotes pecan, los criminales reciben honores y los inocentes son castigados: todos estos motivos, que ya circulaban en la Edad Media y que podríamos leer todavía hoy como un cuadro de costumbres del siglo XXI, son identificados desde el título como lo contrario de lo que debería ser. En muchos de los mundos al revés antiguos hallamos motivos otrora intolerables, como la mujer con pantalones o el hombre que se queda en casa cuidando de los niños: imágenes del mundo como no podía ser, como no debía ser, pero tal vez para otros —para otras— como debía llegar a ser y como felizmente ha llegado a ser.

A principios de este siglo, científicos de Nimega (en Holanda) y de Boston descubrieron que estas paradojas desencadenaban en los electroencefalogramas la misma señal que los errores gramaticales. Stanislas Dehaene afirma que los motivos antifrásticos, primos de los muertos vivientes y de los árboles parlantes que pueblan la literatura maravillosa, constituyen «superestímulos» para el cerebro: «Por un lado, encajan perfectamente en las categorías mentales innatas con que interpretamos el mundo natural (lugares, objetos, animales, seres humanos), pero por otro lado violan algunas de las reglas básicas de las categorías».

El mundo al revés es un mundo revuelto (así lo llamó Juan Ruiz en el siglo XIV), un mundo revolucionado. Las revoluciones se nutren de su imaginario, aspiran —según cantaron Mozart y Heine— a fundar en la tierra el reino de los cielos. Esos otros mundos al revés que son el país de la Cucaña o el reino de Jauja constituyen el horizonte ubérrimo de muchas revueltas anarquistas: la sociedad sin

privaciones, sin trabajo, sin normas, sin organización. La modalidad antifrástica implica una concepción de cómo funciona el mundo, y le insufla el presentimiento de que puede funcionar de otra manera.

Bibliografía
San Isidoro: *Etimologías,* libro I, capítulo 37. Sobre los distintos sentidos actuales de la ironía, Pierre Schoentjes: *Poétique de l'ironie,* París: Seuil, 2001. Sobre la lectura de novelas románticas, Cécile Barth-Rabot: *La Lecture,* Malakoff: Armand Colin, 2023, pp. 233 y 239. Raúl Carranca y Riva: *El mundo al revés. Cuentos,* México: col. «Voces Nuevas», 1953, pp. 21-29. Sobre los encefalogramas, dosier «Lenguaje y comunicación», *Mente y cerebro. Cuadernos,* nº 11, 2015, pp. 29-30. Stanislas Dehaene: *El cerebro lector,* Buenos Aires: Siglo xxi, 2014 [2009], p. 367. Álvaro Ceballos Viro: «El mundo al revés: revisión del concepto y análisis de su operatividad en las prácticas escénicas de los siglos XVII y XVIII», *Hipogrifo,* vol. 8, nº 1, 2020, pp. 11-31, y «El mundo revuelto de Juan Ruiz», en Francisco Toro (ed.): *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el* Libro de buen amor, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2022, pp. 87-94.

Exagerar más de lo justo

Lázaro de Tormes, el pícaro protagonista de una falsa autobiografía fundadora de la narración moderna, dice en determinado momento que, a fuerza de esconder monedas en la boca, llegó a ser capaz de tener en ella doce o quince maravedíes, en monedas de fracción, lo que una especialista en numismática cifra en más de cuarenta y ocho piezas. Y —asegura el protagonista— todavía podía comer sin que le estorbasen.

El filólogo Francisco Rico comenta el pasaje con singular tino: lo que Lázaro cuenta es por completo inverosímil, pero resulta por completo verosímil contar las cosas así. Es decir, que entra dentro de lo esperable, en la vida diaria, que alguien infle las anécdotas ligeramente, y aun descaradamente, con objeto de darles un suplemento de expresividad; máxime cuando quien las cuenta ha sido bendecido, como Lázaro de Tormes, con el talento de volver intrigantes los episodios anodinos y de hacer gracia con los chistes

malos. Nuestros relatos cotidianos bullen de latiguillos hiperbólicos con los que sazonamos la conversación: nos libramos de un peligro por el canto de un duro, alcanzamos el autobús por un pelo, engullimos nuestro bocadillo en dos bocados y al regresar a casa caemos muertos sobre el sofá. Todo ello resulta inverosímil, pero nada hay más verosímil que contarlo así.

A veces leemos una obra de ficción y la entendemos en su conjunto como una deformación exagerada del presente. Típicamente ocurre con las distopías, cuya escritura responde a esa lógica hiperbólica. Si los medios de comunicación no solo sesgasen nuestra comprensión de la realidad, sino que generasen realidades geopolíticamente muy distintas de la nuestra, llegaríamos al mundo de *La penúltima verdad,* de Philip K. Dick. Si los algoritmos que ya nos presentan anuncios cortados a nuestra medida empezaran a hacer compras preventivas y escogieran a nuestras parejas, viviríamos en Qualityland, el mundo imaginado por Marc-Uwe Kling en la novela homónima. Si las estructuras estatales continuaran adelgazándose hasta desaparecer por completo, terminaríamos agrupándonos en tribus condenadas a una brutal competición por los recursos naturales, como en *La parábola del sembrador* de Octavia Butler.

Según la zona del planeta desde la que uno lea, podría replicarse que todo esto ya está ocurriendo, que la exageración no se encuentra en lo representado sino en el ojo del espectador y que en los tiempos que corren uno puede considerarse extraordinariamente privilegiado si no vive en alguna forma de distopía. El argumento no anda corto de razón. La hipérbole no es una propiedad formal de la representación, sino la distancia percibida entre la representación y lo representado. Una modalidad, por consiguiente: la modalidad hiperbólica.

Tal vez la modalidad hiperbólica facilite dar un sentido discursivo a tanta aventura extraordinaria como encontramos en las novelas, a tanta misión imposible, a tanto romance avasallador, variantes extremas de lo que aquellos que tenemos vidas más prosaicas llamamos «percances», «recados» y «enamoriscamientos».

La mirada más exagerada es la que posamos sobre nosotros mismos. Nuestro reflejo nunca se ajusta a la verdad subjetiva de nuestro cuerpo; nuestra voz, al ser grabada, adquiere un timbre ridículo, excesivo, aunque nunca ocurre otro tanto con las voces de los demás. Este fenómeno explica el precoz desencuentro de mi mujer con la pintura verista. La culpa fue de una concejala. (Ser concejal en Bélgica es un trabajo como cualquier otro; en Bélgica hay tantos niveles de gobierno que quien no es diputado es alcalde, concejal o cónsul honorario; a quien no puede ser otra cosa lo nombran ministro).

Lo que sucedió fue que una candidata a concejala, mejor dicho, una concejala que aspiraba a revalidar su mandato, quiso desmarcarse durante esa celebración del fotomatón que es toda campaña electoral. Estábamos a principios de siglo y los programas de ordenador apenas si podían blanquear los dientes, así que la concejala se dijo, no del todo desprovista de olfato, que podría compensar la pésima reputación de su partido si, en lugar de reproducir su fotografía de tres cuartos con un eslogan vacuo, pedía que le hicieran un cartel. Un verdadero cartel, con cejas perfectamente delineadas, mejillas sonrosadas, letras paloseco y al fondo, tal vez, un ejército de esclavos con las cadenas rotas, caminando en pos de la libertad. Algo habría visto en internet. Una madre de la guardería a la que llevaba a sus hijos le habló de una canguro a la que había contratado alguna vez, que acababa de terminar la escuela de arte; la concejala le pidió su número de teléfono por educación y terminó encomendándole el trabajo por tacañería.

No hará falta decir quién era esa canguro artista, pero tal vez sí haga falta decir que la concejala se arrepintió rápidamente de su decisión, porque no terminaba de reconocerse en el cartel que mi mujer le hizo. Y eso que entonces nadie la había comparado aún con Basquiat; era sencillamente una artista con buen pulso que había sacado de la biblioteca un catálogo de Ben Shahn. En palabras de la concejala, el cartel tenía algo caricaturesco.

Nunca llegué a ver a la concejala al natural, pero he buscado fotos suyas en internet y puedo decir que, si había caricatura en

alguna parte, no era en el cartel. La perspectiva era arriesgada, de eso no hay duda, y en lugar de la columna de libertos que yo había imaginado había una batucada, pero la modelo, en primer término, tenía la mirada fundida, las mejillas mate, la sonrisa desganada y el inconfundible aire fraudulento de la modelo. Cualquiera la habría reconocido, aunque —a despecho de la batucada— a pocos les habrían entrado ganas de votar por ella. El retrato resultaba exageradamente no exagerado, conservaba una fidelidad a la modelo que el decoro electoral desaconseja, y le fue devuelto a su autora sin remuneración.

Ahora cuelga de nuestro aseo, y aquella concejala, que luego empapeló la ciudad con una fotografía de estudio en la que aparecía sobresaltada por el magnesio, salió elegida de nuevo y avaló con su voto obras públicas ruinosas.

En casa la llamamos Dorian Grey.

Bibliografía
Francisco Rico: «Introducción» a *Lazarillo de Tormes,* Madrid: Cátedra, 1992, p. 79. María del Mar Royo Martínez: «La moneda castellana en la obra de *El Lazarillo de Tormes», Cuadernos de Investigación Histórica,* nº 20, 2003, pp. 219-238, aquí 229.

Culos en clave

A pesar de que Luis tenía una pluma ligera, ocurrente y genial, se encontraba con que los lectores tomaban sus escritos por el lado que no era. Él imaginaba, pongamos por caso, un personaje feo, narigudo, maloliente, al que le daba el nombre de Pedro, y enseguida llegaba quien decía:

—Es Juan.

—Pero, hombre —protestaba Luis—, si Juan es airoso y este corcovado; Juan es guapo y Pedro es feo; Juan es simpático y Pedro repugnante; aquel es un caballero y este un canalla.

—Pues estás equivocado: no has conocido toda la maliciosa habilidad que tiene escribiendo el padre Coloma.

—¡Pero si el padre Coloma soy yo!

Las quejas del padre Luis Coloma recuerdan poderosamente las que sesenta años antes había proferido Mariano José de Larra; tan poderosamente que uno barrunta la presencia de los artículos de este sobre la mesa de aquel. Pero sesenta años de estética realista no habían transcurrido en vano: lo que encendía las discusiones en torno a la novela de Luis no era ya tanto el dispositivo interpretativo de la sinécdoque particularizante, asumido por la mayoría de sus lectores, cuanto los límites morales ante los que, atendiendo al pudor y al decoro, debía detenerse la pluma.

De naturalista —que para muchos significaba tanto como «indecente»— fue tachada la novela *Pequeñeces,* el mayor bombazo editorial de finales del siglo XIX español. Luis Coloma, sacerdote de la Compañía de Jesús, la había ido seriando en un folletón desde enero de 1890, y al año siguiente se había publicado en volumen. Tuvo tantos admiradores como detractores, pero muy pocos se atrevieron a negar que fuera una de las obras más entretenidas que se habían escrito en aquellos años. En ella encontramos adulterios, espionaje, conspiraciones, traiciones, mentiras, asesinatos... Es una de esas novelas que introducen a sus lectores en una sociedad frondosa, llena de pequeños detalles significativos, habitada por un sinfín de personajes pintorescos, algunos soberbios, otros ridículos, nunca tediosos. Sus diálogos son tan vivos, poseen unos giros tan idiomáticos, que a muchos lectores pudieron parecerles tomados del natural.

A decir verdad, el propio autor les había inducido a creerlo así en varias de las notas al pie que salpimentan la novela: «histórico», «histórico todo», «histórico personaje», «es un hecho rigurosamente histórico». Por más que otras notas insistieran en lo contrario («yerran por completo los que han creído ver en algunos personajes de la presente novela retratos de personas harto conocidas»), muchos lectores se abandonaron al morboso placer que procuraba retirar los supuestos disfraces y descubrir tras ellos, desnudas, a personalidades públicas de la vida nacional. Rápidamente corrió la voz de que *Pequeñeces* era una novela de clave; es decir, una obra

de ficción que, admitiendo una lectura figurada, se había calcado sobre referentes únicos y concretos del mundo real.

Al igual que el realismo, la novela de clave no es tanto un género literario como un género de lectura. Un género doble, dado que, además de la lectura, digamos, espontánea, los conocedores de la clave son capaces de descifrar el significado *literal* de la ficción. En este sentido, las novelas de clave funcionan como esos chistes de «¿qué le dice?»:

—¿Qué le dice un macarrón a otro macarrón?

—No lo sé.

—¡Mi cuerpo pide salsa! ¿Y qué le dice un árbol a otro árbol?

—Ni idea.

—Nos dejaron plantados. ¿Y qué le dice un huevo a la sartén?

—Oh, Dios mío...

—Me tienes frito. ¿Y qué le dice un jardinero a otro jardinero?

—Sorpréndeme.

—Nos vemos cuando podamos.

—Anda, ese era bueno, después de todo.

—¿Y qué le dice un pez a otro pez?

—Espera, espera, este me lo sé: ¡nada!

En las respuestas de estos chistes se activan dos acepciones de la misma palabra o expresión: una, más literal (es decir, más ceñida al contexto del personaje imaginario que le dice algo a otro), y otra, más figurada (que es el sentido que le daría a esa expresión cualquiera que no fuera jardinero, macarrón, árbol o huevo).

En retórica, la posibilidad de un doble sentido —literal y figurado — para una misma expresión se denomina «silepsis». La silepsis viene a ser un tropo de segundo grado: es la afirmación y negación simultánea de una alteración semántica. Como modalidad de lectura, la silepsis mantiene abiertas dos posibilidades: la interpretación literal, en la que basta con descodificar el nombre de algunos personajes para obtener una serie de revelaciones cuasiverídicas sobre ellos, y *otra* modalidad de interpretación: sinecdóquica, alegórica, hiperbólica, etcétera.

Identificar una obra como «novela de clave» implica cuestionar su polisemia literaria, atarla a un único contexto y a un único

significado, dejar de verla un poco como ficción. Y cuando la novela deja de verse como ficción, la cosa puede fácilmente acabar en los tribunales.

Hoy en día, cuando una persona denuncia a otra por haberle hecho un retrato literario poco favorecedor, o por haber desvelado en una novela detalles de su vida privada, los jueces deben decidir si la identidad civil del demandante puede adivinarse al trasluz del personaje de ficción. Lo hacen combinando una serie de criterios: la caracterización del personaje, la información editorial que acompaña el texto, las declaraciones del autor y aun las impresiones de terceros que puedan dar testimonio del proceso de documentación y de escritura.

Anna Arzoumanov ha estudiado en detalle los procesos jurídicos relativos a varias novelas de clave contemporáneas y concluye que para la jurisprudencia francesa, *en última instancia* —ojo a la silepsis —, carece de importancia el género al que se adscriba el texto, o que este se subtitule o no «novela». La justicia, advierte Arzoumanov, se muestra poco receptiva a los postulados postmodernos de que toda referencia a la realidad que se introduzca en una ficción queda automáticamente ficcionalizada.

En cambio, los tribunales sí pueden tener en cuenta un elemento que el buen juicio invita a descartar a la hora de interpretar un texto literario: la intención de su autor. Arzoumanov recoge el caso singular de una tal Estelle Maréchal que se descubrió como protagonista de una novela de Corinne Solliec: no solo su vida presentaba asombrosas coincidencias con la del personaje, sino que ambas se llamaban exactamente igual. Tras cuatro años de procesos, un tribunal de casación exoneró a la novelista, entendiendo que las semejanzas entre la Estelle real y la Estelle ficticia habían sido fruto del azar, y que el parecido, aunque asombroso, no era intencionado.

La lectura de clave es posible mientras alguien conserve (o crea conservar) la clave. Hay obras antiguas —cuadros, dramas, novelas — en las que hoy sospechamos la transfiguración artística de minucias históricas, libelos contra altezas y majestades olvidadas, homenajes en tinta simpática a amantes o a mecenas de nombres

desdibujados, y que por lo tanto se encuentran irremediablemente cerradas a la silepsis.

En nuestro dormitorio cuelga un cuadrito de mi mujer (técnica mixta) que hace sonreír a las visitas cuando pasan a recoger sus abrigos. Se titula *Sommet international de la Finance,* y no sería demasiado inexacto —aunque sí demasiado gazmoño— describirlo como una trinca de culos entregados a una singular forma de comunicación. Algún amigo ha citado ante él a Yoko Ono o a las tres gracias de Ragnault; pedanterías aparte, cuesta verlo como algo más que una alegoría política. Yo, sin embargo, sé que es un cuadro en clave, sé de quiénes son esos culos.

Y sé qué le dice un culo al otro.

Bibliografía

El diálogo inicial sigue de cerca una carta de Luis Coloma reproducida en *Obras Completas,* Madrid: Razón y Fe, 1942, tomo XIX, p. 30. Para las atribuciones, Rafael Mª Hornedo: «El escándalo de "Pequeñeces" en el centenario del P. Luis Coloma (1851-1951)», *Razón y Fe,* CXLIV, 1951, pp. 448-462. Anna Arzoumanov: *La Création artistique et littéraire en procès, 1999-2019,* París: Garnier, 2022, pp. 190-228.

Todas las lecturas de Pequeñeces

Pequeñeces, la controvertida novela de Luis Coloma, cuenta la historia de Currita Albornoz, una aristócrata casquivana y presumida que hará todo lo posible por mantenerse en el candelero. Sus destinos —o, para ser exactos, los destinos de sus amantes— se cruzan con los de la monarquía en aquellos años tormentosos que precedieron y sucedieron a la Primera República. Al final de la novela, el hijo de Currita y el de su último querido (que vive separado de su mujer) coinciden en un mismo internado. Un equívoco conduce a una pelea en un farallón: hay un gesto brusco, una caída, un intento de rescate, y los dos muchachos terminan ahogándose. Currita, castigada por la justicia divina donde más daño

podía hacerle, se arrepiente de sus pasados extravíos y se recluye en una vida prácticamente monacal.

La polémica suscitada por *Pequeñeces* fue tal que uno de los principales periódicos de entonces, *El Heraldo de Madrid,* decidió publicar a diario, por espacio de dos semanas, las opiniones sobre la novela que les remitieran lectores corrientes y molientes. Esas cartas vienen a ser como los comentarios en línea de Goodreads, solo que apenas existen testimonios de recepción comparables a los de Goodreads antes del siglo XXI. Pero, más allá de su valor como mirlo blanco en la historia de la lectura, si traigo a colación el pequeño corpus de opiniones reunido por *El Heraldo de Madrid* es porque demuestra que la novela de Coloma fue interpretada de manera muy variada por lectores que se hallaban muy próximos en el tiempo y en el espacio.

Poco menos de la mitad de los lectores identificaron de inmediato *Pequeñeces* como una novela de tipos y costumbres, en la que los personajes principales encarnaban por sinécdoque el conjunto de su clase social, o una forma sexuada de existir dentro de una clase social. Currita Albornoz sería así el epítome de la aristócrata amoral, ociosa y frívola. Uno de esos primeros lectores exclamaba «¡Cuántas como ella[!]», expresión que traduce a las mil maravillas el principio de la parte por el todo. Desde este prisma de lectura, la dinámica interna de *Pequeñeces* se transforma en un enunciado sobre la sociedad que le era contemporánea; un enunciado que podría rezar, por ejemplo, así: la vida disipada de la aristocracia de 1891 tendrá graves consecuencias para sus herederos, pero aún puede corregirse si atiende a los consejos de la Iglesia.

Que algunos lectores encontrasen inverosímiles ciertos episodios de la novela no está reñido con una lectura de tipo realista. Al contrario: confirma que esa era la modalidad escogida para interpretarla, aunque esa interpretación se viera contrariada en algunos detalles. En las páginas del *Heraldo* se discutió, por ejemplo, si las mujeres de la alta sociedad bebían whisky y fumaban puros en privado («sí fuman cigarritos turcos», señalaba un lector que parecía conocer el percal), o si una aristócrata española, por promiscua y

escandalosa que fuera, podía ver vedada su entrada a un santuario católico, como le sucede a Currita en uno de los últimos capítulos.

(Abro aquí un breve paréntesis para distinguir entre distintas clases de inverosimilitud. Un guateque de gasterópodos gigantes puede resultar inverosímil en relación con nuestra experiencia del mundo real, pero no lo sería tanto en una novela ambientada en Alpha Centauri. Esa escena sería verosímil en el mundo extraterrestre, e inverosímil en relación con la *enciclopedia* de nuestro mundo. En cambio, un elfo que fumase puros y bebiera whisky sería inverosímil tanto desde los parámetros de nuestro mundo como desde los parámetros de la fantasía épica. De ahí que las novelas de Terry Pratchett, en las que pululan ese tipo de personajes, resulten tan cómicas. Solo cuando las reglas que rigen el mundo de la ficción son, en sustancia, las mismas que rigen el nuestro, coinciden los dos tipos de verosimilitud. La modalidad de lectura realista parte del supuesto de que los personajes y las situaciones que nos presenta la ficción son representativos y, por lo tanto, lo que resulta contradictorio en la ficción también lo es en nuestro mundo. Mejor dicho: resulta contradictorio en la ficción *porque lo es* en nuestro mundo. Cierro el paréntesis).

Volviendo a los lectores de *Pequeñeces:* otros consideraban que las acciones de los protagonistas, si bien entraban dentro de lo verosímil, no terminaban de ser representativas: «no todo es estiércol», escribía alguien que no creía que la aristocracia de su tiempo hubiera alcanzado tales cotas de decadencia. Dos días más tarde, sin embargo, otro lector aseguraba que quienes tal cosa creían no conocían la realidad, ya que los *buenos* aristócratas constituían la excepción antes que la regla, y se ofrecía para suministrarle a Coloma argumentos y tipos con los que hacer una segunda novela todavía más picante. En el mismo sentido, otro lector había escrito que, si de algo pecaba Coloma, era «de prudente». Todos ellos son ejemplos de la modalidad hiperbólica, del subtipo peyorativo en el primer caso (la novela tendría tintes más oscuros que la realidad) y meliorativo en los últimos (la realidad era peor aún).

Una minoría de lectores entendió la novela como una alegoría moral, cuyos personajes principales no reunían rasgos típicos de la categoría socioprofesional a la que pertenecían, sino que daban forma corpórea a una categoría ética: «los personajes de *Pequeñeces* —escribió uno de ellos—, más que a una clase determinada, pertenecerían a la ralea inextinguible de los hombres malos y de las mujeres malas, que en todas partes abundan».

Pequeñeces se leyó también —ya lo hemos visto— como novela de clave. En cambio, no consta en *El Heraldo* ningún exponente de la modalidad antifrástica. Podemos imaginarla ahora, oponiéndole un mundo al revés —o al derecho— en el que los aristócratas no dilapidasen su hacienda en frívolos fastos, ni tampoco la legasen a la Iglesia —lo que sucede asimismo en *Pequeñeces*—, sino que la pusieran al servicio del bien común, renunciando a sus privilegios y ocupándose en trabajos honrados.

Seguro que parece tendencioso verlo así. Es que esta lectura mía utópica evidencia tal vez mejor que las anteriores una característica de las modalidades hermenéuticas, y es que cada una reposa sobre una concepción específica de la sociedad. Quien creyera en 1891 que los aristócratas eran unos degenerados entendería *Pequeñeces* como sinécdoque de la realidad; quien tuviera una opinión diametralmente opuesta tendería a desvincular de cualquier clase social los vicios representados en la novela, desembocando en la lectura alegórica; quien se ubicase entre ambas posturas —o más allá de la primera— se inclinaría por la modalidad hiperbólica. Pero no abundaban en aquellas calendas los lectores socialistas que quisieran abolir los privilegios y ponerles a las grandes fortunas un impuesto que las dejase temblando.

Se dice mucho que leer amplía nuestra visión del mundo, pero se dice demasiado poco que nuestra visión del mundo restringe la lectura, la amolda hasta hacerla encajar en nuestro repertorio de ideas preconcebidas.

Dicho lo cual, también es verdad que cada texto favorece unas lecturas antes que otras, independientemente de las gafas ideológicas con las que cada uno lo explore. Es seguramente imposible pensar las fábulas de Esopo como sinécdoques de clases

sociales, o las utopías como ficciones alegóricas. Otra cosa es que abandonemos la pretensión de referirnos a la ficción en su conjunto, y que retengamos una escena, un personaje, identificando tipos socioprofesionales en narraciones maravillosas, o momentos alegóricos en novelas naturalistas.

De hecho, podría argumentarse que toda lectura parte de un momento sinecdóquico, de la reducción de cientos de miles de signos lingüísticos a una sola escena, a un par de personajes, a un único conflicto. Redimensionamos el perímetro de la ficción sin siquiera proponérnoslo; y si nos lo proponemos, podemos producir interpretaciones consecutivas diferentes, variando esa interfaz entre la ficción y el mundo que hemos llamado «modalidad».

Bibliografía

Jean-François Botrel: «La recepción de *Pequeñeces* del Padre Luis Coloma», en Anthony H. Clarke (ed.): *A Further Range,* Exeter: University of Exeter Press, 1999, pp. 205-218 y 279-282. Los testimonios de *El Heraldo de Madrid* se publicaron entre los días 3 y 15 de abril de 1891. La variedad de interpretaciones de un mismo texto literario fue demostrada en laboratorio, como aquel que dice, por Victoria Kurtz y Michael F. Schober: «Readers' varying interpretations of theme in short fiction», *Poetics,* nº 29, 2001, pp. 139-166. Desarrollo lo expuesto en este capítulo en «La primera recepción de *Pequeñeces:* aplicación de una tropología hermenéutica», *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura,* 2025, en prensa.

Una hermenéutica humilde

En la universidad en la que trabajo se conserva el archivo de Georges Simenon, incluidas las más de dos mil cartas que le remitieron admiradores de todo el mundo. Las estudió Véronique Rohrbach, y encontró en ellas pocos pasajes de índole hermenéutica, es decir, interpretativa. No me extraña: hay que tener muchos arrestos para explicarle al autor lo que sus obras quieren decir.

Esa búsqueda epistolar del contacto con los autores, que a primera vista puede parecer muy propia del mitómano siglo XX, existía ya en el anterior. Judith Lyon-Caen las remonta, en realidad, hasta el XVIII, y vincula la práctica con la exaltación de la creación artística que nos trajo el Romanticismo. Proliferaron desde entonces los lectores y las lectoras que se enamoraban platónicamente de sus ídolos literarios, que les pedían consejo o solicitaban favores con los que emprender una carrera artística. Eugène Sue y Honoré de Balzac recibieron cientos, cuando no miles de cartas de lectores ordinarios; es sabido que el primero alteró sobre la marcha la trama de sus famosos *Mystères de Paris,* novela que seriaba el *Journal des Débats,* para satisfacer las expectativas de sus admiradores. Lyon-Caen se guarda bien de considerar esos testimonios como la expresión sincera y completa de una lectura privada: esas cartas están atiborradas de tópicos complacientes, de mimetismos estilísticos y de lugares comunes con los que los remitentes buscaban causar una buena impresión y establecer una complicidad con el destinatario.

Me dije que Luis Coloma, el autor de *Pequeñeces,* quizá hubiera recibido ese tipo de cartas. A fin de cuentas, si los lectores que habían respondido a la invitación del *Heraldo de Madrid* se contaban por decenas, bien podía haber igualmente un puñado que hubiese enviado sus impresiones al propio autor. Por ello, me puse en contacto con la institución que custodia el fondo personal de Coloma, el archivo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares. Su director me contestó muy cordialmente que entre las cajas del padre Coloma había un número considerable de cartas, aunque le daba la impresión de que en su mayoría no guardaban mucha relación con las actividades literarias de aquel. Varios meses más tarde, aprovechando unas breves *trabacaciones* en España, saqué una mañana para desplazarme hasta Alcalá.

El director del archivo, un sacerdote orondo, estrábico y de orejas hirsutas, había preparado ya las cajas que me interesaban, pero antes de mostrármelas me hizo pasar a un saloncito. Allí, ante una estampa de la Virgen de Guadalupe, se interesó de nuevo por mis propósitos. Un rayo de sol atravesaba la ventana, deslumbrándome

e introduciendo en la estancia un presagio de aparición arcangélica. Si no me arrodillé y confesé mis pecados fue solo porque mi interlocutor dejó de interrogarme y entonó una jeremiada por los bienes que le fueron incautados a la Compañía durante la Segunda República. Él había escrito todo un libro sobre el tema, pero —me dijo, cariacontecido— en aquel país solo se les hacía caso a los de izquierdas.

Finalmente me franqueó el acceso a un despacho con olor a insecticida, en el que entré trastabillando, anonadado por los implacables tubos de neón; un archivista puso sobre la mesa algunos fajos de cartas, muchas de ellas ya editadas y conocidas. Entre todas asomaba una, orlada de negro y fechada un 26 de marzo, cuya autora, que firmaba simplemente «Carolina», se dirigía a Coloma con una gran familiaridad: «mi querido Padre y amigo». Al parecer, ya había leído *Pequeñeces* y había tenido ocasión de comentarla con su autor; ahora había vuelto a la novela porque una prima suya se había empeñado en que se la leyera en voz alta: «hubo día que leí sin parar desde las 3 a las 6 ½ y no me cansé, tanto era el gusto con que lo hacía, y lo más gracioso es que luego me [aquí viene una palabra ilegible, tal vez "tornaba"] a leer sola».

La lectura colectiva es una práctica conocida en la historia de la lectura, pero no son tantos los testimonios sobre ella como para dejar de reproducirlos a medida que los desenterramos. Este, además, es un documento triple: documento de lectura previa, de lectura oral y de relectura privada. «[A]penas hay un diálogo o descripción que no tenga para mí un recuerdo», proseguía la remitente. Ese recuerdo puede haber sido el de una lectura anterior, o el de haber discutido algunos episodios con el propio Coloma, o el de sucesos privados que relaciona con la trama novelesca. Bien puede tratarse de esto último, ya que, tras admitir que su prima y ella lloraron al leer el episodio de la muerte de Diógenes —un viejo aristócrata, cargado de años y vicios, pero menos hipócrita que otros personajes—, la tal Carolina sentenciaba: «Diógenes me representa a mi cuñado Diego».

Encuentro sugerente esa formulación algo arcaica, «me representa a mi cuñado». Quizá le pareció abusivo decir «me

recuerda a mi cuñado» porque así habría ubicado en el mismo plano de realidad a un personaje de ficción y a un pariente suyo. El vínculo que Carolina establece entre su cuñado Diego y aquel a quien, en la novela, llaman por mal nombre Diógenes es diferente del que presupone una lectura de clave. No es tanto que Diógenes reúna una serie de semejanzas con Diego, sino que lo *representa,* estableciendo con él una borrosa analogía, ocupando su lugar de un modo tangencial, prefigurando acaso un destino posible («Dios quiera concederle tan buena muerte», apostillaba Carolina).

Rita Felski se pregunta qué parte de cada uno, qué propiedad es la que hace que nos reconozcamos en un personaje. El interrogante se plantea en los mismos términos si es otra persona a la que reconocemos. Como en toda analogía, nos hallamos no tanto ante una intersección semántica entre dos categorías como ante la creación de una tercera que engloba a las dos anteriores, y que puede hacer aflorar aspectos de la categoría real (el cuñado Diego) de los que el lector (aquí lectora) no era consciente sino de un modo tenue o indefinido.

Entre el personaje de Coloma y el cuñado de Carolina se yergue una figura espectral, como de rayos X, de naturaleza tropológica, como las modalidades. ¿Es esto interpretar? Desde luego, es una manera de encontrar, a través de la literatura, lo que uno ya conoce. Por más que diste de atribuir un significado global a la novela, el comentario de esta lectora también desprende un aroma hermenéutico, de una hermenéutica humilde, demasiado modesta para erigir un modelo de la realidad. El ancho mundo no tiene mayor diámetro que el de su propia vida, ni más habitantes que sus parientes, ni más Historia que sus propios recuerdos.

Bibliografía

Judith Lyon-Caen: *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac,* s.l.: Tallandier, 2006. Véronique Rohrbach: *Le Courrier des lecteurs à Georges Simenon. L'Ordinaire en partage,* Rennes: PUR, 2018. La carta a Coloma se encuentra en el AESI - Alcalá de Henares, signatura PER 1005, sobre 38; he normalizado su ortografía y puntuación. Su autora dice haber servido como si fuera su hija a una tal Doña Elvira, la cual habría sido enviada a

Venecia poco antes con la condesa de Bardi; se trata, indudablemente, de la infanta Elvira de Borbón, hija del pretendiente Carlos VII. Rita Felski: *Uses of Literature,* Malden / Oxford: Blackwell Pub., 2008, p. 37.

La sátira, modalidad al cuadrado

Hace unos años escribí una novela autobiográfica sobre las correrías de unos chavalines en un colegio católico masculino. La novela se cerraba con un largo discurso en el que el director de ese colegio evocaba una España de fútbol, misa y fondos de inversión, antes de encomiar a los cristianos como la única gente «buena y normal».

Pues bien, unos meses más tarde me escribió un profesor de uno de los pocos colegios católicos segregados que todavía quedan en España, ubicado en el que durante los últimos años ha sido el barrio más rico no ya de la capital, sino de todo el país. Este profesor, suficientemente magnánimo como para haberse divertido con la lectura de la novela y bastante inteligente como para detectar en ella cierto «resquemor» personal respecto de ese estilo de pedagogía, leía el discurso final de mi fabulado director como «una puerta abierta a [la] esperanza», como el augurio de una regeneración posible a través de los valores que inspiran la educación católica.

Yo había querido escribir una novela realista y a la vez satírica, que se leyese como la maqueta ficticia de un ecosistema cultural que me parecía nocivo para la convivencia. Olvidé —opté por olvidar— que una novela es lo que quiera que sus lectores hagan con ella.

A diferencia de los géneros literarios, la sátira no se define por su temática, ni por su estructura, ni por sus personajes. Cualquier género puede adquirir una coloración satírica. Leer una ficción como sátira implica asignarle un referente en el mundo real, por lo que cabe considerarla como una modalidad hermenéutica, con la particularidad de que no responde claramente a ningún tropo; como la silepsis, es una modalidad de segundo orden, una dimensión perpendicular a las demás modalidades.

La definición más solvente de la sátira que he leído nunca es la que propuso Paul Simpson, profesor de la universidad de Liverpool, a partir de la lingüística pragmática. La sátira, explica Simpson, es una práctica discursiva (puede pensarse aquí en un texto, una película, un dibujo) manifiestamente insincera y que lleva aparejada una censura ética. Esto último significa que en esa «práctica discursiva» (en ese dibujo, en esa película, en este texto) se advierte una crítica de conductas individuales o colectivas; por su parte, la noción de insinceridad manifiesta *(«claim of insincerity»)* denota que el dibujo, el texto o lo que sea no se presenta —o, mejor dicho, no se considera— como un comentario literal acerca del referente identificado.

Ya he hablado de las varias maneras en las que los textos pueden evidenciar su insinceridad, arrogándose esa extraterritorialidad que llamamos «literatura»: mediante marcos paratextuales o teatrales, describiendo mundos incompatibles con el nuestro, desvelando mágicamente la vida mental de los personajes... Así lo hace *Pequeñeces,* novela rica en focalizaciones internas. Puesto que muchos asumieron que ponía en la picota a una clase social o a personalidades contemporáneas, camufladas bajo identidades ficticias, *Pequeñeces* comportaría cierta censura ética y merecería ser calificada de sátira. ¿Es así? Sí, en la medida en que además se la considerase cómica. Porque hay una tercera característica que Simpson no asocia tan insistentemente a las dos anteriores pero que recorre todo su libro: el carácter jocoso o humorístico de la sátira. Esta característica, mucho más vaporosa y subjetiva aún que las demás, puede dificultar en ocasiones la clasificación, pero resulta crucial para excluir aquellas ficciones potencialmente críticas que nadie considera satíricas *per se,* como las distopías o las novelas de tesis.

Desde los tiempos de Horacio y Juvenal, y hasta el siglo XIX, el decoro pedía que la sátira se abstuviese de dirigir sus dardos contra individuos concretos, limitándose a criticar conductas reprobables compartidas. Aun así, abundan entre esas fechas los libelos satíricos contra papas, herejes y monarcas. A día de hoy, casi cualquier definición de diccionario, más imperfecta que la de Paul Simpson,

admite la sátira personal. Esta se ubica en ese exiguo y conflictivo espacio que queda entre la libertad de expresión y el derecho al honor (y dentro del cual algunos países, como Francia, comienzan a teorizar asimismo una «libertad de creación»).

Los tribunales son instados cada dos por tres a dirimir si una caricatura, un *sketch* o una canción se encuentra dentro o fuera de dicho espacio. No es raro que en las sentencias judiciales se haga intervenir la noción de sátira, pero, si no me equivoco, esta solo ha sido objeto de una definición jurídica hace bien poco. Esa definición, tal y como figura en varias de las sentencias que el Tribunal Europeo de Derechos Humanos de Estrasburgo ha dictado en el presente siglo, reza así: «la sátira es una forma de expresión artística y de comentario social que, mediante la exageración y la deformación de la realidad que la caracterizan, aspira [*aims,* en la versión inglesa, *vise* en la francesa] a provocar y a agitar».

Dudo, ante esta definición, de si la intención de provocar la tiene el autor de la obra o la obra misma. No lo digo por epatar: Umberto Eco atribuye intenciones a las creaciones literarias; hay textos que *se niegan* a revelar cierta información, textos que *se esfuerzan* por hacernos reír, textos que *se empeñan* en que consultemos el diccionario, y cualquiera de estas cosas se puede demostrar mediante un análisis formal somero, que poco o nada revela sobre las intenciones reales de sus autores, a veces inconfesables, generalmente inconfesas, y cuando se confiesan, poco fiables.

Volviendo a la definición del Tribunal de Estrasburgo, si la intención de provocar se atribuye a la obra, debería poder inferirse de la deformación o de la exageración; si se atribuye al autor, habrá de probarse por otros medios (como el testimonio de terceros sobre el proceso creativo).

Tampoco me queda claro si un comentario social despojado de pretensiones artísticas podría beneficiarse del estatuto satírico. En la práctica no parece estar siendo así: algunos artistas no han podido acogerse a ese sagrado irreverente que es la sátira dado que sus declaraciones no han sido juzgadas suficientemente insinceras, es decir, suficientemente exageradas, deformadas o ficcionalizadas —suficientemente artísticas, en suma.

Si la sátira (que es modalidad de segundo orden) presupone deformación y exageración (entendidas como una interpretación acorde a la modalidad hiperbólica), entonces todo depende de cómo cada lector se represente el mundo. Mi pobre novelita, que cumple con las tres condiciones de Simpson, solo se amolda a la definición del Tribunal de Estrasburgo de modo condicional, puesto que, si bien me consta que para muchos lectores dibuja un esbozo deformado y caricaturesco del catolicismo integrista, para la subcultura criticada no pasa de cuadro de costumbres, como prueba la carta con la que iniciaba este capítulo. Arriesgándome a sobreinterpretar ese testimonio de lectura, me pregunto si ha triunfado o fracasado una sátira que, a la manera del traje nuevo del emperador, únicamente escandaliza a aquellos sobre quienes no está cortada.

Bibliografía

La novela se titulaba *La Edad de Tiza* (Madrid: Alfaguara, 2022). El libro de Simpson (*On the Discourse of Satire,* Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins Publ. Co., 2003), extraordinariamente rico en matices y consideraciones, merece ser leído por entero; para lo que aquí se afirma interesan sobre todo las pp. 153, 165-167 y 214-215. La noción de intención de la obra, distinta de la del autor —y de la del lector—, en Umberto Eco: *Los límites de la interpretación,* Barcelona: Random House Mondadori, 2013 [1990], trad. de Helena Lozano Millares, pp. 29-40. La definición jurídica, que me expongo a traducir al castellano, en sentencia del Tribunal Europeo de Derechos Humanos del 25 de enero de 2007 (Vereinigung Bildender Künste contra Austria), retomada literalmente en argumentarios posteriores. Véase Nathalie Droin: «Irréverence et satire *versus* blasphème et islamophobie», *CONTEXTES*, nº 26, 2020, en línea. Sobre la «libertad de creación», Anna Arzoumanov: *La Création artistique et littéraire en procès, 1999-2019,* París: Garnier, 2022, pp. 41-50.

Qué hace la literatura con nosotros

Ahora es cuando se monta la intemerata. Esta sección trata de los efectos que tiene la literatura sobre nuestras actitudes, sobre nuestra visión del mundo y sobre nuestra capacidad de simpatizar con los demás. Descubriremos que la literatura no nos cambia tanto como creíamos, o no durante tanto tiempo, o no tanto como ha cambiado a otros, y que sus efectos dependen en gran medida de cuánto consigamos sumergirnos en la lectura.

También hablaré de cuántas cosas correctas y de cuántas cosas incorrectas podemos aprender leyendo literatura, de cómo hay personajes que nos marcan un norte y a veces terminan conduciéndonos al orto, y de cómo la literatura comprometida existe más en el pasado que en el presente.

Harán cameos Forest Whitaker, Keanu Reeves, Claudia Schiffer y William Hurt.

La literatura comprometida no existe

Manuel Sacristán, antes de convertirse en un pionero del ecosocialismo, escribió un articulito sobre la novela de Rafael Sánchez Ferlosio *Industrias y andanzas de Alfanhuí.* «[U]nos leen de un modo, otros de otro», escribía allí, y unas líneas más arriba precisaba: «todas y cada una de las lecturas que pueden hacerse de una obra con "estratos" o capas distintas son lecturas correctas, siempre que no prescindan de ningún elemento del libro». Dicho artículo se publicó en 1954; tres años más tarde apareció *La hora del lector,* de su amigo Josep Maria Castellet, al que Umberto Eco consideraría «un verdadero profeta» de la concepción activa de la lectura que él mismo defendería, como es fama, en *Obra abierta.*

Los textos literarios no son meros receptáculos de un mensaje cifrado, pueden interpretarse de distintas maneras, es posible hacerles decir cosas distintas en contextos distintos. En un ámbito educativo se suelen descartar, censurar y corregir esas lecturas silvestres, salvajes, que se realizan contra la veta del texto. Yo encuentro más interesante identificarlas como tales e interrogarse sobre las causas que hay detrás de esas ilusiones perceptivas, contra las que nadie está vacunado. Porque lo cierto es que fuera de un aula resulta ingenuo querer poner coto a las sobreinterpretaciones.

Si la obra literaria es «abierta», en el sentido de Eco, si carece de mensaje —a menos que sea explícito, como en las fábulas—, si puede dar lugar a lecturas que contraríen incluso lo que el propio texto dice en letras de molde, ¿tiene sentido esperar de ella un *compromiso,* es decir, cierto tipo de agencia o de influencia en el espacio social y político?

La noción del compromiso literario reposa sobre una concepción cerrada (no abierta) de la literatura, sobre una concepción ajena a

Sacristán, a Castellet, a Eco. Para hablar de literatura comprometida hay que sostener que las obras literarias tienen una forma invariable y que funcionan como mensajes embotellados.

Los textos literarios, escribió Rita Felski, «carecen del poder de legislar sus propios efectos [...]. A partir de la estructura literaria no se puede deducir o derivar ninguna función política». Y a pocas líneas de distancia remachaba: «a menudo dista de ser evidente qué papel juegan tales obras en desencadenar o en inhibir el cambio social». El sociólogo Bernard Lahire reflexionaba por las mismas fechas en el mismo sentido: los libros —los libros literarios, se entiende; él mismo escribe pensando en la obra de Franz Kafka— «solo predican para semiconversos; es decir, no atraen o no ejercen una atracción y una influencia sino sobre aquellos cuyas disposiciones y tipos de experiencia los vuelven sensibles a esos libros, pero también los vuelven reticentes o indiferentes a otros».

Creo haber dado ya a entender que desconfío de las metáforas de la literatura, que todas me parecen reduccionistas, aunque lo reduccionista quizá no sean tanto las metáforas como el uso —sentencioso y trascendente— que suele hacerse de ellas. Pero tal vez comprendamos mejor a Rita Felski y a Bernard Lahire si pensamos la literatura como un caleidoscopio, o como una de esas ilusiones ópticas en las que unos ven patos, otros conejos, y nadie las dos cosas de forma simultánea.

Recuerdo el cuadro de mi mujer al que le debemos nuestro lavavajillas: ella lo había titulado *Zapping apocalíptico anarcoliberal,* yo era incapaz de ver en él otra cosa que una oruga psicodélica y acabó comprándolo una coleccionista de arte erótico. Nos embolsamos el dinero sin hacer preguntas, porque estábamos hartos de fregar cacharros y porque ya entonces sabíamos que, para determinados individuos, en arte todo tiene que ver con el sexo, salvo el sexo.

Las páginas fabulosas y preciosistas del *Alfanhuí* le parecían al joven Manuel Sacristán «más eficaces, incluso moralmente, que cien poemas interminables sobre los parias y el hambre». Para él, la novela de Sánchez Ferlosio era algo así como un rebaño de elefantes multicolores que atravesaba el páramo gris de la dictadura

franquista. La sentencia sorprende en quien no solo no tardaría en convertirse en un militante comunista de rigurosa observancia (por lo que debería haberse sentido reticente a aceptar, y no digamos ya a encumbrar, obras de arte ajenas a la tradición del realismo socialista), sino en alguien que ese mismo año escribió una obrita en un acto, de tintes brechtianos, sobre los parias y el hambre. Acaso es que el propio Manuel Sacristán intuía que lo uno no quita lo otro; que, puesto que no hay fórmula buena, tampoco hay fórmula mala, y que *incluso* una obra sobre los parias y el hambre podía revelarse eficaz, si por eficacia se entiende capacidad de movilización política.

Se han dado casos. Pienso en *Juan José,* drama que fue representado todos los primeros de mayo en cientos de Casas del Pueblo y ateneos republicanos españoles durante las primeras décadas del siglo xx, y que sin duda gozó de una difusión mayor aún en ejemplares impresos, en una época en la que el teatro parece haber sido considerado por las clases populares un género de lectura ligero y accesible.

Escrita en 1895 por Joaquín Dicenta, *Juan José* ponía delante del público a unos obreros analfabetos, descreídos, venales, desorganizados. El héroe que le daba título, incapaz de asumir que su novia lo hubiera dejado nada menos que por su patrón, los asesinaba a ambos, uno detrás de otro. Para algunos lectores de la época, como José Verdes Montenegro o Julián Zugazagoitia, *Juan José* traicionaba y desacreditaba a las clases populares, restando legitimidad a sus reivindicaciones. «Nada revolucionario hay en el protagonista que sufre sus problemas con gran individualismo, nada revolucionario aparece en sus decisiones de matar y robar. No se da a lo largo de la obra una protesta social organizada. En este mismo sentido, el tratamiento de la mujer es absolutamente reaccionario», ha escrito una historiadora actual a propósito de esa pieza, y habría que soslayar muchas de sus páginas para dejar de darle la razón. Y sin embargo, parece que eso fue precisamente lo que hizo el público obrero español durante las primeras décadas del siglo xx: soslayar muchas de las escenas de la pieza, leerla salvajemente, contra la veta, contra la letra; sobreinterpretarla y celebrarla como «mito

emblemático del orgullo de clase», en síntesis certera de Cecilio Alonso.

Si los usos y sentidos de la literatura son difíciles de predecir y suelen variar de una comunidad interpretativa a otra, ¿tiene sentido asumir una práctica autorial «comprometida», que conciba la obra literaria como una herramienta de transformación de la sociedad?

Sería hermoso —y, sobre todo, cómodo— creer que uno puede ganar guerras y hacer revoluciones escribiendo cuentos, novelas, tragedias, poesías. En una tira cómica de Tom Gauld salen un alienígena, un robot y una princesa espacial, y esta le dice a otro personaje que va en batín —tal vez se trate de un jedi—: «¿Nos ayuda a destruir el malvado imperio galáctico?», a lo que el del batín responde: «¡Mejor aún! ¡Voy a ridiculizarlo en una obra literaria satírica e ingeniosísima!».

La valencia política atribuida a determinadas obras, cuando no a géneros literarios en bloque, ha variado históricamente. En los años 1970, algunos tacharon la épica fantástica poco menos que de filonazi, a pesar de que pocos años antes había sido reservorio de eslóganes pacifistas y ecologistas, por el estilo de «¡Hobbits del mundo, uníos!», o «¡Sauron vive en Argentina!». Este género, obsesionado por las comunidades premodernas que viven en armonía con la naturaleza, por los mecanismos de control del poder y por la crítica del progreso tecnológico, se presta, por supuesto, a ambas lecturas.

A la pregunta de si puede haber una literatura comprometida yo le doy una respuesta taimada: negativa o indecisa en el presente, pero afirmativa en el pasado.

Algunas obras literarias marcaron indudablemente los espíritus de muchos de sus primeros lectores, les movieron a repensar las relaciones sociales, les indujeron a creer que existían comunidades invisibles de tipo religioso o nacional, les animaron a tomar las armas o a abolir la esclavitud.

Curiosamente, todo ello ocurrió muchas veces merced a crasas sobreinterpretaciones, a despecho de la letra de esas propias obras, que serían repudiadas muchos años después por las mismas causas que ayudaron a alumbrar.

Bibliografía

Manuel Sacristán: «Una lectura del *Alfanhuí», Laye,* nº 24, 1954, pp. 17-31. Su pieza «El pasillo» fue publicada originalmente en 1954 en *Revista Española,* nº 5. Umberto Eco: *Interpretación y sobreinterpretación,* Madrid: Akal, 2013 [1992]; la cita sobre Castellet en p. 33, y la definición de una interpretación *mala,* muy parecida a la de Sacristán, en p. 77. Rita Felski: *Uses of Literature,* Malden / Oxford: Blackwell Pub., 2008, pp. 8-9. Bernard Lahire: *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire,* París: La Découverte, 2010, p. 53. La frase sobre el sexo en arte se inspira en los capítulos 16 y 17 de Thomas C. Foster: *How to Read Like a Professor* (Nueva York *et al.:* Harper, 2003). Las críticas de *Juan José* en *Ciencia Social,* nº 8, mayo de 1896, p. 254, y *La Gaceta Literaria,* nº 6, 15 de marzo de 1927, p. 2, respectivamente. Sobre lectura de teatro, Christine Rivalan Guégo: *Lecturas gratas o ¿la fábrica de los lectores?,* Madrid: Calambur, 2007, p. 52. La historiadora aludida es Pilar Bellido (cita en «Un éxito popular del teatro a la novela: *Juan José,* de Joaquín Dicenta», en *Literatura popular y proletaria,* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986, pp. 155-172, aquí 159). Tom Gauld: *La venganza de los bibliotecarios,* Barcelona: Penguin Random House, 2022, trad. de Carlos Mayor, s.p. Cecilio Alonso: *Historia de la literatura española, 5,* Barcelona: Crítica, 2010, p. 605. Sobre la cambiante consideración de la fantasía épica, Anne Besson: *Les Pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction,* París: Vendémiaire, 2021, pp. 82-87.

La ficción más importante

En esto andaba yo cuando mi mujer me puso el teléfono delante. Era la convocatoria a una residencia de artista en Alemania. El subsidio no me daba ni frío ni calor, pero pagaban los gastos de viaje y el alquiler de un pequeño estudio. Además, era en verano y todavía no habíamos hecho planes para las vacaciones. El problema era que mis vacaciones solo duraban cuatro semanas, mientras que ella estaría obligada contractualmente a pasar allí siete seguidas. Estuvimos un cuarto de hora discutiendo qué íbamos a hacer con el niño las tres semanas restantes hasta que me fue revelada la siguiente idea:

—¡El niño podría ser la obra de arte! ¡El *enfant trouvé* como *objet trouvé*! Le pones un marco alrededor, o le echas una firma en…

Ella me miró como aquella vez que compré una pastilla de jabón artesanal creyendo que era provolone.

—Ese truco es más viejo que la pianola. Además, apesta a futurismo reproductivo.

El futurismo reproductivo, me explicó, es un ideologema presente en miles de productos de entretenimiento por el que se insinúa que, aunque las generaciones actuales sean incapaces de evitar que el mundo se precipite hacia un final lacerante y colorista, alguien que acaba de nacer o que está a punto de hacerlo hallará el modo de impedirlo.

Solo entonces, después de haber considerado todos los aspectos logísticos, económicos y futurístico-reproductivos, le pregunté cuál era el eje de la convocatoria. Ella se mordió la punta de la lengua con picardía y me mostró de nuevo la pantalla del móvil. Yo me quité otra vez las gafas —ya va uno teniendo una edad—, amusgué los ojos y leí: «Los proyectos deberán tener como premisa la conservación de los ecosistemas, la suspensión de la sexta extinción masiva y la salvación del planeta».

Nos reímos a carcajada limpia, porque pocas veces habíamos visto expresado de una manera tan crasa el contraste entre la modesta materialidad de las obras de arte y las expectativas que la crítica deposita en ellas. Siempre estamos con lo mismo. ¿Por qué se espera del arte lo que nadie espera de las empresas, de los bancos o de las galerías comerciales? También mi mujer, como cualquier artista que se precie, ha albergado a ratos la insensata pretensión de cambiar el mundo, o por lo menos de convertirlo en un lugar más luminoso y acogedor. De momento lo único que ha cambiado ha sido nuestra sala de estar, en el sentido de que cada vez es menos acogedora y menos luminosa.

La ficción ha demostrado históricamente una impresionante capacidad para defraudar los deseos de sus creadores y las previsiones de la crítica. Si tuviera que decir cuál es el escritor que ha ejercido un influjo más decisivo en el orden mundial actual, no serían Goethe, ni Virginia Woolf, ni Homero. Ni siquiera Cristina Morales. Una astrofísica apostaría seguramente por Jules Verne, una filósofa por Borges. Abraham Lincoln afirmó que Harriet Beecher

Stowe, la autora de *La cabaña del tío Tom,* era quien había provocado la guerra de Secesión, que ya es decir. Sin embargo, yo no apoyaría la candidatura de ninguno de ellos, sino la de un escritor hoy bastante oscuro, a pesar de haber sido en tiempos el campeón de la guerra cultural contra los clásicos grecolatinos. Él es el responsable del éxito internacional de Michael Jackson, de que hoy llevemos pantalones vaqueros y de que en Cataluña se baile la sardana. Su nombre fue James Macpherson.

Los titulares de la historia pueden leerse en cualquier parte: en Escocia, a mediados del siglo XVIII, un maestro de provincias con pretensiones literarias cayó bajo el mecenazgo de un grupo de burgueses en busca de signos de identidad local que les permitieran sobrevivir culturalmente en la época del imperio. Entre esos burgueses se contaba, por ejemplo, el filósofo David Hume. La tarea que le fue encomendada a ese maestro de provincias, de apellido Macpherson, consistía en recopilar canciones populares gaélicas. En 1760 presentó una primera colección, *Fragments of Ancient Poetry,* pero poco después anunció el descubrimiento de un largo poema épico, dividido en dos partes, supuestamente compuesto por un bardo del siglo III llamado Ossian. Como quedaría demostrado más tarde, el presunto poema provenía casi por entero de su propio magín y tenía una calidad literaria cuando menos irregular, pero, sin proponérselo realmente, había pulsado una fibra sensible del momento. Los dos libros de Ossian, protagonizados por el héroe legendario Fingal, fueron interpretados como prueba de la dignidad cultural de las naciones modernas, superando el universalismo clasicista. Clasicista y clasista, porque solo a partir de esa crítica del clasicismo la cultura popular adquiriría el prestigio suficiente para alzarse por encima de su condición subalterna.

Como explica Anne-Marie Thiesse en *La creación de las identidades nacionales,* el desafío de la autoridad cultural francesa —ya que Francia era por aquel entonces la adalid de la estética neoclásica— conllevaba una descentralización de la legitimidad política. En adelante saldrían nuevas legitimidades políticas de debajo de las piedras.

Del apócrifo de Macpherson se derivaron importantes consecuencias centrífugas. Para las burguesías francófobas europeas, que pronto empezarían a autodenominarse «románticas», los cantos de Ossian fueron el paradigma de «tradición-heredada-de-grandes-ancestros-conservada-viva-en-el-seno-del-pueblo», en longaniza léxica acuñada por la misma Thiesse. Los cantos supuestamente recopilados por Macpherson parecían demostrar que la memoria de las clases populares, de aquellos campesinos y ganapanes a los que todas las élites letradas de la Historia habían mirado por encima del hombro, conservaba una poesía épica comparable a la de los clásicos de la Antigüedad, que tan de moda estaban en aquel siglo XVIII. Desde Macpherson, la cultura tradicional de las clases populares ameritó un interés y un respeto de los que no había gozado hasta entonces.

El ejemplo cundió. Václav Hanka en Chequia, Uhland en Alemania, el conde Musin-Pushkin en Rusia, Oehlenschläger en Dinamarca: todos ellos fungieron de nuevos Homeros y pergeñaron o falsificaron epopeyas nacionales. Es a imitación de Macpherson como Elias Lönnrot reunió los poemas que hoy llevan el nombre de *Kalevala,* pieza clave en la identidad —y en la independencia política— finlandesa; tres cuartos de lo mismo ocurrió con la versión estona del *Kalevala* recolectada por Friedrich R. Kreuzwald y titulada miméticamente *Kalevipoeg.* El impulsor del *Rexurdimento* gallego, Manuel Murguía, publicó una larga serie de romances mitológicos que aseguró haber recogido de informantes rurales, aunque la fatalidad quiso que se extraviaran las notas que podrían haber probado la existencia de aquellas entrevistas.

Los cantos de Ossian tuvieron en el continente un éxito comercial tremebundo, e influyeron en los escritores más relevantes de la época. Walter Scott los declaró una de sus lecturas favoritas. Goethe los tradujo parcialmente en su *Werther.* Calaron hondo, asimismo, en la actitud que el Romanticismo norteamericano mantuvo hacia la naturaleza. Emerson, Cooper, Thoreau, el mismo Whitman: todos se creyeron en algún momento poseídos por el espíritu del legendario bardo céltico.

Más destacable que todo eso fue el hecho de que Macpherson proporcionara a Herder el ejemplo necesario para elucubrar sobre la existencia diferenciada de las culturas nacionales. Y ahí es donde realmente se montó la intemerata. Porque sin Herder la idea de nación, incluso el mapa de naciones, habrían sido bien distintos. El propio Napoleón leía los cantos de Ossian en la traducción italiana del abad Cesarotti —el dialecto corso había sido, a fin de cuentas, su primera lengua—; llevaba el volumen a los campos de batalla y, según cuenta la leyenda, había poemas que no podía leer si no estaba rodeado de oficiales que lo recogiesen en sus brazos en caso de desmayarse. ¿Habría sido otro el temple del *petit caporal* de no haberse cruzado en su camino ese bardo apócrifo del siglo III? Uno no puede sino especular.

Y la especulación nos abre la puerta de un mundo paralelo. En uno de los artículos que componen *The Reception of Ossian in Europe* se argumenta la deuda impagable que el historicismo romántico contrajo con Macpherson. Sin él, acaso la República de las Letras continuaría existiendo en su indiferenciación mundial. Faltando el modelo de folklorismo creativo, cabe suponer que Alan Lomax nunca habría reunido el valor de grabar las canciones de presidiarios afroamericanos, y la música occidental se parecería hoy bastante menos a los *blues* de Robert Johnson y bastante más a los *Lieder* de Schubert. Aunque Schubert ya no se parecería a Schubert, sino a Haydn. En un mundo sin Macpherson, como en el de la película *Yesterday,* tampoco habrían existido los Beatles. Por supuesto, podríamos olvidarnos de Tolkien, del *Romancero gitano,* de Finlandia, de Estonia y de los subsidios que recibe esporádicamente mi media naranja de parte del subnegociado para el fomento de las artes regionales de Valonia.

En esta nueva dimensión que conjuro mentalmente, en la que mi familia es algo más pobre y los Estados mucho menos federales, el pueblo no participa en la definición de la cultura nacional, y por lo tanto difícilmente se le habría podido convencer para que fuera a morir en las guerras coloniales o imperialistas. El capitalismo sin Macpherson habría contado con mucho menos capital acumulado para desarrollarse.

Hoy ya casi nadie lee los poemas de Macpherson, pero cuesta encontrar un ámbito de la vida cotidiana en el que sus ecos no resuenen. Por supuesto, nada de todo ello había sido previsto por aquel avispado maestrillo de provincias. Su historia confirma lo alejadas que pueden llegar a estar las intenciones del artista de los efectos de sus obras.

Algunas ficciones albergan un poder de transformación inmenso, un poder capaz —quién sabe— de detener el desmoronamiento de los ecosistemas, de restaurar los bosques de laurisilva, de salvar a los elefantes. ¡Si tan solo pudiéramos predecir cuáles son!

Bibliografía

Sobre la imprevisibilidad de los efectos de la literatura, Rita Felski: *Uses of Literature,* Malden / Oxford: Blackwell Pub., 2008, pp. 8-9, y Wojciech Małecki en Matthew Schneider-Mayerson *et al.: Empirical Ecocriticism. Environmental Narratives for Social Change,* Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, 2023, p. 36. Howard Gaskill (ed.): *The Reception of Ossian in Europe,* Nueva York: Thoemmes, 2004. Anne-Marie Thiesse: *La creación de las identidades nacionales,* Madrid: Ezaro, 2010 [1999], trad. de Perfecto Conde, pp. 23-49, especialmente 28; la longaniza en 94. Jesús Antonio Cid: «Nacionalismo y poesía popular. Manuel Murguía y la invención de un romancero gallego apócrifo», *Estudos de Literatura Oral,* nº 11/12, 2005-2006, pp. 51-72.

Soluciones asombrosas

Documentándome para este libro doy con un artículo acerca de las reacciones experimentadas por los visitantes de un festival de arte contemporáneo ante obras que, de una manera a veces oblicua, parecían tratar de la debacle ecológica a la que asistimos y a la que, en mayor o menor medida, contribuimos. Los investigadores encuestaron a 874 de aquellos visitantes y, a partir de sus respuestas, clasificaron las obras en varias categorías arquetípicas.

—Mira, mira —le digo a mi mujer, blandiendo ante ella la copia impresa y grapada del artículo, porque yo lo que no tengo impreso lo olvido antes aún que lo que sí tengo impreso—. Aquí dicen que

toda obra de arte ecologista pertenece a una de las cuatro familias siguientes: «la utopía reconfortante», que a todo el mundo le parece la más facilona; «la distopía desafiante», que da demasiado mal rollo; «la mitología mediocre», que no da ni frío ni calor, y, por último, «la solución asombrosa», que es, como imaginarás, la que tiene más gancho.

Mi mujer hojea el artículo, poniéndomelo perdido de azul Klein. Señala una de las fotos, en la que se ve a los visitantes de una exposición entrar en algo que recuerda poderosamente una cabina de voto de colorines, antes de rellenar un papelito y depositarlo en una urna. Me dice que estaba dándole vueltas a una idea similar para la convocatoria alemana.

—Pues ándate con ojo —digo—, porque ahí pone que las obras de arte participativas pertenecen siempre a la clase de «la utopía reconfortante», que es la clase de los perdedores.

Ella responde que la obra que tiene en mente no podría calificarse de participativa, sino más bien de deliberativa. No estoy seguro de si se está quedando conmigo, pero esto es algo que pasa mucho cuando uno trata con artistas, así que lo dejo correr. En cambio, le recomiendo que trate de embutir en la solicitud algo de «solución asombrosa», porque según el artículo de marras la «solución asombrosa» no es solo la familia artística que mejor puntúa estéticamente, sino también aquella —le voy traduciendo en voz alta — en la que «las emociones positivas conducen a una elevada activación cognitiva, haciendo que los participantes reflexionen significativamente más, que sean más conscientes de las consecuencias personales y del papel que juegan en el cambio climático».

Mi mujer dice que nos volvemos tarumbas buscando soluciones asombrosas para algo que, en el fondo, todos sabemos cómo se podría solucionar. Yo recupero el artículo en un estado lamentable, un sí es no es distópico, y regreso a mi escritorio pensando que es verdad, pero que no basta con saber cómo resolver los problemas, sino que también hay que descubrirse las ganas de resolverlos, y que en la «solución asombrosa» como clave para un arte

ecológicamente eficaz quizá la parte de la solución tenga menos importancia que la parte del asombro.

Sobre mi mesa encuentro un libro que me acaba de llegar por correo, y que se titula *Empirical Ecocriticism.* Entre los autores reconozco el nombre de Matthew Schneider-Mayerson, porque hace poco leí el estudio que realizó con una serie de lectores de novelas sobre el cambio climático. Uno de esos lectores declaraba que *A Friend of the Earth,* de T. C. Boyle (2000), «[l]e abrió los ojos respecto de la gravedad e intensidad» del problema; *The Ice People,* de Maggie Gee (1998), le hizo descubrir a una funcionaria de Virginia «dimensiones [de la crisis medioambiental] que no había considerado hasta entonces»; *The Water Knife,* de Paolo Bacigalupi (2015), decidió a una lectora de Louisiana a adoptar cambios drásticos en sus hábitos de alimentación y de transporte; por su parte, tras leer *Flight Behavior,* de Barbara Kingsolver (2012), una mujer de Texas empezó a utilizar bolsas reciclables.

No está mal, aunque sospecho que, cuando la previsión meteorológica se haya convertido en algo tan impredecible e inclemente como Vladímir Putin, a los últimos humanos no les quedarán muchas ganas de ponerse a reciclar las bolsas reciclables.

Pero aquel estudio de Schneider-Mayerson también contenía ejemplos de cómo la ficción climática puede reforzar la idea de que una alteración súbita de los ecosistemas es precisamente eso, una ficción, un escenario exagerado, improbable, sin relación alguna con el mundo presente. El tiro de la ficción, por lo tanto, podía salir por la culata.

Como digo, vuelvo a encontrarme al mismo autor en uno de los capítulos de *Empirical Ecocriticism,* a propósito de una encuesta realizada con cerca de 1300 voluntarios reclutados en línea. Entre ellos se repartieron aleatoriamente tres relatos de ficción: uno centrado en la gestión psicológica de la sexta extinción masiva, otro que puede verse como una distopía climática y un texto de tema neutro para el grupo de control. Tras la lectura, los integrantes de los dos primeros grupos presentaron una correlación positiva con variables como la creencia en el origen humano del cambio climático actual o la conciencia de las catástrofes que este ya ha empezado a

desatar. Lo curioso son los resultados del test realizado un mes más tarde: no solo se habían desvanecido todos los efectos positivos, sino que los lectores del relato distópico presentaban niveles *más bajos* de creencia en el cambio climático y esperaban *menos* alteraciones ecológicas que el grupo de control.

Algo parecido había sucedido ya con la película *The Day After Tomorrow* (2004), cuya premisa era que la inacción ante los gases de efecto invernadero sumiría a Norteamérica en una nueva Edad de Hielo. De acuerdo con una serie de investigaciones realizadas en Estados Unidos, Reino Unido, Alemania y Japón, la que seguramente haya sido la representación ficticia del cambio climático más difundida en lo que llevamos de siglo fomentó la inquietud de muchos espectadores ante esa amenaza, pero solo durante un tiempo limitado. También indujo a preocuparse por la eventualidad de una súbita glaciación antropogénica, fenómeno que los climatólogos consideran altamente improbable. Cuatro semanas más tarde, el grupo de investigación alemán hizo un seguimiento telefónico a sus encuestados y se encontró con que el efecto sobre sus opiniones no solo había remitido sensiblemente, sino que había crecido el número de participantes que descreían del calentamiento global.

Apenas penetran en la cámara oscura de la conciencia, esas medusas inconsistentes en las que se convierten los textos literarios —y, visto lo visto, también las películas— prosiguen su metamorfosis durante días, semanas, meses, y en el curso de ese tiempo pueden terminar adquiriendo una apariencia teratológica. Tal vez el desenlace habría sido otro si esas ficciones, en lugar de ser distopías no sé si un poco o un mucho desafiantes, hubieran tenido más de «soluciones asombrosas», o por lo menos de «utopías reconfortantes». Quién sabe. Resulta difícil afirmar si aquellos textos literarios que han demostrado históricamente haber ejercido un influjo sobre los lectores deben considerarse prototipos de una fórmula generalizable o si, como escribe Wojciech Małecki en *Empirical Ecocriticism,* «se trata de meras anomalías, de narraciones cuyo poder procede únicamente de una rara combinación de factores».

Este Małecki es un distinguido académico polaco que, tras haber trabajado mucho en la órbita del pragmatismo norteamericano —editó los papeles inéditos de Richard Rorty—, se dijo que ya estaba bien de teoría, que el movimiento se demuestra andando y que debía darle un giro empírico a sus investigaciones sobre los efectos de la literatura. Poco podía imaginar que estaba a punto de meterse en un patatal epistemológico del que no sé si ha terminado de salir, y que en cualquier caso merece capítulo aparte.

Bibliografía

Laura K. Sommer / Christian A. Klöckner: «Does activist art have the capacity to raise awareness in audiences? — A study in climate change art at the ArtCOP21 event in Paris», *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts,* vol. 15, nº 1, 2021, pp. 60-75. Anthony A. Leiserowitz: «Before and after *The Day After Tomorrow.* A U.S. study of climate change risk perception», *Environment,* vol. 46, nº 9, noviembre de 2004, pp. 22-37. Fritz Reusswig: «The international impact of *The Day After Tomorrow», Environment,* vol. 47, nº 3, abril de 2005, pp. 41-43, y respuesta de Leiserowitz en pp. 43-44. Fritz Reusswig / Julia Schwarzkopf / Philipp Pohlenz: «Double impact. The climate blockbuster *The Day After Tomorrow* and its impact on the german cinema public», *PIK Report,* nº 92, octubre de 2004, especialmente pp. 49-50 (https://www.pik-potsdam.de/en/output/publications/pikreports/.files/pr92.pdf/view). Ha revisado los artículos sobre *The Day After Tomorrow* Alexa Weik von Mossner: «Facing *The Day After Tomorrow:* filmed disaster, emotional engagement, and climate risk perception», en Christof Mauch / Sylvia Mayer: *American Environments: Climate - Cultures - Catastrophe,* Heidelberg: Winter, 2012, pp. 97-115, aquí 100-103. Matthew Schneider-Mayerson: «The influence of climate fiction. An empirical survey of readers», *Environmental Humanities,* vol. 10, nº 2, 2018, pp. 473-500; para el experimento de los tres relatos véase Matthew Schneider-Mayerson *et al.: Empirical Ecocriticism. Environmental Narratives for Social Change,* Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, 2023, pp. 121-151; la cita de Małecki en 36.

Matar al cerdito valiente

Se han dado casos en los que una ficción logra que los humanos nos sintamos concernidos por el sufrimiento animal. Estoy pensando, por supuesto, en *Babe, el cerdito valiente* (1995). El estreno de esta película indujo a algunos espectadores a abrazar la dieta vegana o vegetariana; el mismo efecto tuvo, por cierto, sobre el actor que interpreta al granjero lacónico, un personaje con menos líneas de guion que el propio cochinillo.

También me digo que si muchos hemos tomado conciencia de las dificultades que entraña ser un pez payaso fue gracias a la película *Buscando a Nemo* (2003). Durante mucho tiempo se creyó que había tal cantidad de niños deseosos de poseer su propio pez payaso que la supervivencia de la especie se vería amenazada, pero este extremo ha sido desmentido por investigaciones recientes. A los peces payaso no les va tan mal, después de todo.

Wojciech Małecki y sus colegas de la universidad de Breslavia se remontan más atrás en el tiempo, hasta la novela *Black Beauty*, de Anna Sewell, cuya publicación en 1877 «generó una impresionante ola de preocupación por el bienestar equino», en una época en la que los caballos eran uncidos y cocinados con mucha más frecuencia que hoy.

El equipo de Małecki ideó un experimento con el objetivo de determinar cómo y hasta qué punto la lectura de un texto literario era capaz de alterar las actitudes de los lectores respecto de los animales. Por «actitudes» se entiende la conformidad o disconformidad con una serie de planteamientos. ¿Ve normal que haya orcas en los zoológicos? ¿Qué opina de que las gallinas ponedoras vivan en jaulas más pequeñas que una caja de zapatos? ¿Es aceptable experimentar con animales para producir cosméticos? ¿Y si el objetivo es producir un fármaco que podría salvar vidas humanas? Ese tipo de preguntas, en sustancia idénticas a las que haríamos durante una sobremesa para evaluar de qué pie cojean nuestros comensales, permiten atribuir unas coordenadas demoscópicas a la actitud de un individuo en relación con el sufrimiento animal.

Los investigadores se las ingeniaron para que un autor polaco de *best sellers* escribiera un texto auténtico y muy breve acerca de las

desventuras de un mono de laboratorio. Gracias a la red de admiradores de ese autor, lograron que cerca de mil ochocientas personas leyeran el relato y luego completasen un cuestionario con preguntas como las ya mencionadas. Comprobaron que esos lectores manifestaban actitudes hacia los animales más positivas que los de un grupo de control que había leído un texto de temática diferente. Que era lo que se quería demostrar.

En ese punto los investigadores podrían haberse ido a disfrutar de unas merecidas vacaciones, pero en lugar de eso decidieron comprobar si los resultados variaban al alterar el punto de vista de la narración.

No sabían dónde se estaban metiendo.

Lo que sucedió fue que en esta ocasión ninguna de las versiones de la historia parecía modificar las actitudes de los lectores. En otras palabras: su segundo estudio desmentía el primero. Secándose el sudor frío que perlaba sus frentes, se apresuraron a efectuar una nueva batería de experimentos, en los que los voluntarios leían textos protagonizados por distintas especies de animales. El impacto sobre sus actitudes fue, en general, débil. Los resultados más positivos los consiguieron las historias en las que intervenían un chimpancé y un papagayo, animales ambos capaces de hacer cosas que tienden a impresionarnos desde criterios propios de la inteligencia humana, como hablar, utilizar herramientas o montar en triciclo. Quizá creyeron (los científicos polacos, no los animales) que estaban refinando su teoría, que se acercaban a una conclusión general, pero entonces uno de ellos propuso ver qué pasaba si en lugar de hacer leer sobre maltrato animal repartían a los voluntarios una historia acerca de un chico que se hace amigo de un caballo, es decir, una representación optimista y risueña de las relaciones entre animales humanos y animales no humanos. De nuevo se encontraron con que no había ninguna discrepancia entre las actitudes de los grupos experimentales y las del grupo de control.

En lo que yo imagino como un rapto de desesperación, con los pelos despeinados y un temblorcillo en la barbilla, los investigadores polacos decidieron regresar a un fragmento de *Slaughterhouse,* un libro de no ficción que ya habían utilizado previamente con

resultados hasta cierto punto positivos, y hacer versiones más edulcoradas, a efectos de comparar el grado en que la violencia —o la ausencia de violencia— modulaba los efectos de la lectura.

La activista Gail Eisnitz describe en *Slaughterhouse* las espantosas condiciones en las que los terneros son golpeados, desollados, degollados, mutilados, eviscerados y descuartizados en los mataderos industriales. Solo los que tienen suerte mueren antes de llegar al final de ese proceso. Lo que el equipo de Małecki descubrió fue que, efectivamente, el impacto de la lectura sobre las actitudes de los lectores disminuía a medida que se atenuaba la brutalidad de la historia: «la historia que tuvo un mayor impacto actitudinal positivo fue la original, es decir, la que describía la crueldad de forma más explícita».

En resumen: los relatos sobre maltrato animal pueden influir en la actitud de los lectores, pero solo a veces, de un modo muy tenue, especialmente cuando el animal protagonista se considera de algún modo próximo a los humanos, y es destazado, escaldado, trepanado o desollado vivo. El estatuto ontológico del texto (es decir, que se presente como literario o como factual) no parece alterar los resultados. Un último experimento del equipo de Breslavia puso de manifiesto que el impacto de esas lecturas podía registrarse pasada una semana, pero se había evaporado por completo a los dos meses.

Cierro el libro en el que Małecki relata las estaciones de su vía crucis intelectual y me asomo al atelier de mi mujer. Todavía anda dándole vueltas a la propuesta para la convocatoria alemana.

—Unos polacos han descubierto que la única forma de convencer a alguien de que no destruya el planeta es sacrificar ante él un bicho de la manera más atroz imaginable. Idealmente un orangután, o algo que parezca prácticamente humano.

Sin apartar la vista del lienzo, ella me dice:

—Tú también pareces prácticamente humano. ¿Te dejarías sacrificar para que podamos irnos de vacaciones a Alemania?

Hay otros sitios a los que preferiría irme de vacaciones, la verdad. Y después de todo, si nadie se fuera de vacaciones demasiado lejos, quizá salvaríamos el planeta un poquito, lo justo como para decir

que al menos lo habíamos intentado. Sin decir nada, tomo el cubilete de sopa ramen instantánea en el que se acumulan los pinceles sucios y me lo llevo al aseo. Embriagado por los efluvios de la trementina, considero cuán triste es que para que un texto nos afecte un poco y durante un periodo de tiempo extraordinariamente breve haga falta someter a Babe, el cerdito valiente, a espantosas torturas.

Bibliografía

Thane A. Militz / Simon Foale: «The "Nemo Effect": perception and reality of *Finding Nemo's* impact on marine aquarium fisheries», *Fish and Fisheries,* vol. 18, 2017, pp. 596-606. Wojciech Małecki *et al.: Human Minds and Animal Stories: How Narratives Make Us Care About Other Species,* Nueva York / Londres: Routledge, 2019; cita en p. 143.

Toda la violencia que queramos

La idea de que solo mediante ficciones brutales y sádicas pueda derretirse el corazón de hielo de los lectores contradice una vieja tesis, de apariencia intuitiva, según la cual existe una relación causal entre el consumo de este tipo de ficciones y las conductas violentas.

Pienso, en particular, en los videojuegos.

La historia reciente de la investigación acerca de los efectos de los videojuegos sobre la conducta está trufada de experimentos bizarros, en los cuales se hace creer a los jugadores que pueden penalizar a sus contrincantes con descargas eléctricas o sonidos estridentes. Uno de los métodos más prometedores en este ámbito se conoce como el «paradigma de la salsa picante». No digo más.

Con o sin salsa picante, los experimentos no han podido establecer vínculos causales y directos entre el consumo de videojuegos y un aumento de la agresividad.

Francisco Pérez Fernández y sus colaboradores resumieron en 2014 la historia de las polémicas en torno a los videojuegos, citando numerosos estudios que desvinculaban su consumo de una mayor morbilidad psicológica o de una conducta asocial. Si «existía un

incremento de la agresividad de los jugadores tras la práctica del videojuego», escribían, esta era pasajera y «no se traducía en comportamientos agresivos reales [...]. Estudios posteriores cuestionarían, incluso, que tal agresividad simbolizada aumentara realmente». Los autores hicieron también la crónica de la refutación de los estudios que establecían una supuesta causalidad entre el consumo de violencia televisiva y la criminalidad, ignorando muchos factores contextuales que, después de todo, podían ser decisivos.

La sospecha de causalidad entre la exposición a ficciones violentas y la ejecución de crímenes sangrientos puede considerarse una variante de la falacia conocida como *post hoc ergo propter hoc:* puesto que una cosa sucede después de otra —alguien comete un crimen tras pasarse unas horas jugando a un *first-person shooter,* por ejemplo—, la primera debe haber producido la segunda. Por supuesto, refuerza esa intuición el hecho de que ambas cosas —el videojuego y el crimen— posean una serie de semejanzas: nadie cree que lavarse los dientes provoque más accidentes aéreos, a pesar de que todos los pilotos accidentados se habían cepillado los dientes ese mismo día.

La analogía solo es parcialmente ridícula: para amplios sectores de la población en la sociedad occidental, jugar a *first-person shooters* o presenciar representaciones audiovisuales de crímenes constituye una práctica tan cotidiana y mucho más prolongada que la higiene bucal.

Cuando leemos que el responsable del último tiroteo indiscriminado en Estados Unidos había jugado horas antes a *Call of Duty* o a *Xonotic,* nos exponemos a olvidar que muchos millones de personas que ese día jugaron a alguno de esos videojuegos no salieron a la calle con la intención de ametrallar a desconocidos. El número de crímenes en muchas sociedades se ha mantenido estable y aun ha descendido a lo largo de las últimas décadas, a pesar de la proliferación de ese tipo de entretenimiento.

Es más: hay indicios de que las prácticas videolúdicas pueden servir incluso de válvula de escape para la frustración y las emociones agresivas. Walt Hickey apuesta por esta tesis, vinculando los usos de ficciones violentas con un descenso de las agresiones

físicas. La razón estribaría en que los varones jóvenes, que componen el sector de la población más proclive a enzarzarse en peleas sangrientas, no se pegan con nadie mientras están viendo películas gore o jugando a disparar soldados en una pantalla; durante la noche que sigue al estreno de películas en las que muere de una muerte atroz hasta el apuntador, la tasa de crímenes no solo no aumenta sino que desciende un poco.

Existen innumerables publicaciones sobre la representación de la violencia en la literatura, pero tengo la sensación de que, en comparación con los videojuegos y las ficciones audiovisuales, son pocos los estudios relativos a los efectos, los afectos o las funciones que esas narraciones textuales pueden tener en las vidas del público lector, más allá de los relatos monitorios de los siglos XVIII y XIX que ha resumido brillantemente Karin Littau, y que obviamente carecían de base científica.

El equipo de Victoria Lagrange, de la universidad de Indiana, decidió abordar cómo se relacionaba la decisión de leer una historia violenta con la satisfacción de la experiencia lectora. Como es habitual, los investigadores dieron a leer un relato a una serie de voluntarios; solo que en esta ocasión se trataba de un relato con bifurcaciones, arborescente, como los de la colección «Elige tu propia aventura», con la que muchos niños de los años 1980 comprendimos que basta una decisión atolondrada para terminar flotando en el gélido espacio exterior o planchando pañuelos en una dimensión habitada por criaturas con la textura del maracuyá. Los lectores que participaron en el estudio podían tomar una serie de decisiones relativas al grado de violencia que deseaban para la continuación de la historia que les habían propuesto.

Los voluntarios que seleccionaron exclusivamente continuaciones violentas «expresaron niveles de satisfacción notablemente más elevados» que los demás, pero solo a condición de que mantuvieran ese rumbo; si, por el contrario, regresaban a graduaciones más moderadas, al final se sentían insatisfechos. Lo que este estudio sugiere no deja de tener bastante sentido: la ficción violenta se disfruta en la medida en que se elige de manera lúdica, no impuesta. Además, Lagrange y los suyos comprobaron que resultaba

más fácil obtener ese placer con formas narrativas que favorecían la disociación de disyuntivas reales, tales como la fantasía épica o los relatos en tercera persona.

La lectura en condiciones ordinarias suele estar desprovista de la optatividad de este experimento —a menos, repito, que uno regrese a aquella colección de dilemas hamletianos para niños de seis a ocho años—, pero puede argumentarse que cada uno escoge sus lecturas y, con ello, el grado de violencia representada al que desea exponerse.

Quedan todavía muchos interrogantes por abordar en relación con la violencia literaria. ¿Disfrutar de las ficciones violentas las desactiva como incentivos éticos? ¿Los usos y efectos de la simulación *verbal* de la violencia son análogos a los de otros medios? Si leer un relato en el que se reconstruye de forma vívida el sacrificio de reses en un matadero nos sensibiliza un poco, o un rato, ante el sufrimiento animal, ¿por qué la representación del sufrimiento humano, a la que está expuesto todo el mundo a todas horas, no nos ha conducido aún al tipo de sociedad imaginada por John Lennon? ¿Acaso es que el cambio de actitud, la sensibilización, la toma de conciencia, no se traduce necesariamente en cambios de conducta? Enseguida regresaré a esta última pregunta, pero no me resisto a plantear todavía otra, algo paradójica, casi escolástica, y que podría subyacer a todas las demás: la violencia leída ¿sigue siendo violencia, o se reduce al signo de la violencia, a algo que se ubica más allá —o más acá— de lo sensorial?

Bibliografía

Francisco Pérez Fernández *et al.:* «Violencia, psicología y videojuegos: historia de una relación controvertida», *EduPsykhé,* vol. 13, nº 1, 2014, pp. 49-74, cita en 66. Un año antes, un solvente balance de Malte Elson y Christopher Ferguson se había saldado con conclusiones parecidas («Twenty-five years of research on violence in digital games and aggression. Empirical evidence, perspectives, and a debate gone astray», *European Psychologist,* vol. 19, nº 1, 2013, pp. 33-46). También en 2013 hacían lo propio Lavinia McLean y Mark Griffiths, aunque enfatizaban las correlaciones atestiguadas en numerosos estudios entre el uso de videojuegos violentos y la insensibilización, las

emociones de hostilidad y el abandono de ciertas virtudes dóxicas como el estudio o la templancia («The psychological effects of videogames on young people: A review», *Aloma,* vol. 31, nº 1, 2013, pp. 119-133). Karin Littau: *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania,* Cambridge: Polity Press, 2006. Walt Hickey: *You Are What You Watch. How Movies and TV Affect Everything,* Nueva York: Workman Publ., 2023, p. 92. Victoria Lagrange *et al.:* «Choosing and enjoying violence in narratives», *PLoS ONE,* vol. 14, nº 12, diciembre de 2019.

El libro que nos cambia la vida

Tras hacerme crujir varias vértebras, el traumatólogo me aconsejó que fuera a una ferretería, comprase un desatascador —un desatascador de váter, de los de ventosa— y le pidiese a mi mujer que me succionase los omóplatos con él. Yo musité algo que no me comprometía a nada, me puse el abrigo y le tendí la mano en señal de despedida.

«Un momento —me dijo—. Querría hacerle una pregunta personal». Como si los tendones, las articulaciones y los músculos de los que habíamos estado hablando durante los quince minutos anteriores perteneciesen a otra persona. «Dígame, ¿qué libro le ha cambiado la vida?».

Hay libros que nos cambian la vida. Lo que ocurre es que esos libros nunca son los mismos que les cambian la vida a los demás.

Yo no sé qué libros han cambiado mi vida. Los que en un momento dado me tocaron una fibra sensible fueron libros modestos, vulgares: una novelita infantil, una antología popular de poesía española, las ocurrencias de Erik Satie. Me resultaría menos complicado explicar el ascendiente que han tenido en mí varios clásicos contemporáneos de las ciencias sociales, pero el traumatólogo no me ha hecho esa pregunta para que yo le recomiende un tratado de filosofía de la Historia. Él quiere una novela taumatúrgica, un poema sanador, un texto que lo ponga en los zapatos de otra persona, confiando en que ese ejercicio de ortopedia mental lo cambie también a él, lo transforme de algún modo imprevisto y definitivo.

Mucha gente le atribuye a la literatura ese poder. No es una creencia ingenua: los científicos postulan de un modo rutinario la capacidad que tiene la literatura para hacernos adoptar una perspectiva ajena, competencia muy próxima (pero no idéntica) a la de inferir las emociones o los estados mentales del prójimo, que en psicología cognitiva se conoce —ya lo hemos visto— como *theory of mind.*

Un conocido estudio de David Kidd y Emanuele Castano, publicado en la revista *Science* y que llegó a ser citado en el *New York Times,* sostiene que la *alta* literatura (lo que en inglés se llama *literary fiction*) contribuye a desarrollar esa destreza, mientras que la lectura de literatura popular o de textos factuales no surtiría el mismo efecto. Sin embargo, los intentos de replicar su investigación se han saldado con resultados poco consistentes. Esta disparidad de mediciones parece originarse en diferencias sutiles entre los criterios de selección de voluntarios de cada estudio. Una revisión reciente de la bibliografía sobre este tema —el de los efectos *inmediatos* en las destrezas sociales de una lectura *breve*— concluyó que, de veintidós artículos, los resultados de doce no rebasaban el umbral de significación estadística.

Pero sabemos que *debe* ser así, ¿no es cierto? La literatura sería el laboratorio moral de la humanidad, como sostuvo Frank Hakemulder en una resonante monografía. Hakemulder releyó y analizó muchos de los estudios que existían a finales de los años 1990 relativos al impacto de la literatura sobre las actitudes ideológicas de los lectores; en varios de ellos descubrió evidencias de que la lectura puede contribuir a desmontar prejuicios acerca de los roles sexuales, o a desarrollar la capacidad de juicio moral en los menores, o a transformar —para mejor, para peor— la imagen de otros grupos sociales, como la de los extranjeros. No le pasaba inadvertido, sin embargo, que esos efectos solo se estaban midiendo a corto plazo, y que eran puramente declarativos: nada decían sobre la transformación de los esquemas emocionales o sobre la disposición de los lectores a emprender algún tipo de acción que corrija siquiera mínimamente la locura del mundo. Aunque estuviera convencido de que la lectura literaria ejerce algún tipo de influjo

sobre los lectores, Hakemulder cerraba su libro con una llamada a la prudencia: «no podemos achacar [tal influjo] a cualidades concretas de un texto, ni asegurar que todas las narraciones literarias vayan a ejercer algún tipo de efecto (positivo)».

Entre quienes han hecho caso omiso de tales prevenciones destacan Loris Vezzali y sus colaboradores, quienes no han vacilado en sugerir que, gracias a *Harry Potter,* cientos —acaso miles— de millones de personas han visto reducidos sus prejuicios hacia todos aquellos que tienen un aspecto distinto del suyo.

En la saga de J. K. Rowling, Harry Potter, el aprendiz de brujo, trata con cordialidad a personajes estigmatizados como los elfos domésticos, los duendes o los semigigantes. Sostiene Vezzali que los lectores transferirían esa cordialidad a su propia actitud respecto de grupos humanos discriminados en el mundo real, como los refugiados o los homosexuales.

Aunque esté asentado sobre un sofisticado análisis estadístico, el planteamiento se me hace pobre. Por ejemplo: para determinar la actitud respecto de los homosexuales, los investigadores le pidieron a cada participante que marcase cuál era su opinión respecto de ese colectivo en una escala que iba de «muy desfavorable» a «muy favorable». No hace falta saber qué es la desviación estándar, ni un intervalo de confianza, ni el alfa de Cronbach para comprender que, al estar contaminadas por un alto grado de subjetividad y por un probable efecto de encuesta, esas autoevaluaciones deben ser tomadas con pinzas.

Aun cuando así no fuera, la relación entre la lectura de una obra concreta y la simpatía hacia colectivos marginados puede depender de una tercera variable, distinta de las controladas por los autores del estudio, lo que obliga a hablar de una mera correlación. Así lo explicitaban Vezzali y sus colegas en la penúltima página («los estudios […] no permiten afirmar la existencia de relaciones causales entre las variables»), pero ello no les impedía recurrir sin moderación a una retórica de la causalidad: «los individuos *cambian* de actitudes tras la lectura», «la lectura de los libros [de *Harry Potter*] era *más eficaz»,* «el contacto a través de los personajes ficticios *mejoraba* las actitudes hacia otros colectivos *[out-group]»;*

esta asunción de la causalidad directa empieza por el mismo título del artículo, en el que se atribuye al personaje de J. K. Rowling la propiedad mágica de reducir los prejuicios de los lectores.

Varios estudios con niños se han mostrado notablemente más cautelosos a la hora de evaluar el impacto de la ficción sobre las actitudes (si bien es cierto que en alguno cada sesión de lectura se prolongaba en un trabajo intenso de discusión y debate que dista mucho de las condiciones típicas del consumo literario). Me gusta especialmente un experimento que se realizó con niños de entre tres y siete años, y que, en lugar de limitarse a las actitudes, de por sí algo gaseosas, mide hechos positivos. El interrogante inicial era el siguiente: ¿mienten los niños menos después de escuchar una historia que previene contra la mentira, como la de Pinocho o la del pastor y el lobo? La respuesta es: depende. Curiosamente, el único cuento que poseía un efecto disuasorio significativo no resultó ser ninguno de los citados, sino otro, menos conocido, acerca del joven George Washington, en el que no se castiga la mentira, sino que se recompensa la honestidad. (O acaso lo que sucede es que, como sugiere Susan Lehr, los niños extraen una moraleja con más facilidad cuanto más próxima se encuentra la ficción a su ambiente cotidiano).

Que la influencia de algunos textos en las actitudes o en la conducta sea significativa no quiere decir que sea masiva, y mucho menos inevitable. La legendaria historia del joven George Washington redujo en un 18% la proporción de niños mentirosos respecto de otros grupos con los que se los comparaba, pero eso no quiere decir que todos los párvulos que la oyeron se convirtieran en modelos de sinceridad. Por el contrario, la mitad de los niños mintió a la cara a los investigadores nada más oírla.

La literatura no tiene el mismo efecto que los medicamentos. Sospecho que se parece más a un desatascador: alguna vez le resolvió a alguien la contractura, pero la mayoría de la gente lo único que consigue es que se rían de ella en la ferretería. El texto que para algunos constituye una auténtica epifanía a otros les parece una patochada.

Tal vez lo que ocurre es que, para que la literatura pueda transformarnos, antes debe transformarse algo en nosotros. Tal vez haga falta un acto de fe previo a la lectura. Tal vez tengamos que autorizarnos a cambiar y a ser cambiados por lo que leemos.

Bibliografía

Louise Rosenblatt, en *La literatura como exploración,* suponía que leer literatura ayudaba a comprender mejor a los demás, al menos una vez superada cierta inercia cognitiva. David Comer Kidd / Emanuele Castano: «Reading literary fiction improves theory of mind», *Science,* vol. 342, 18 de octubre de 2013, pp. 377-380; Maria Eugenia Panero *et al.:* «Does reading a single passage of literary fiction really improve theory of mind? An attempt at replication», *Journal of Personality and Social Psychology,* vol. 111, nº 5, 2016, e46-e54. Ambos equipos cruzaron armas en un número posterior de esa revista: David Comer Kidd / Emanuele Castano: «Panero *et al.* (2016): Failure to replicate methods caused the failure to replicate results» y Panero *et al.:* «No support for the claim that literary fiction uniquely and immediatly improves theory of mind: a reply to Kidd an Castano's commentary on Panero *et al.* (2016)», *Journal of Personality and Social Psychology,* vol. 112, nº 3, 2017, e1-e4 y e5-e8. Iris van Kuijk *et al.:* «The effect of reading a short passage of literary fiction on theory-of-mind: a replication of Kidd and Castano (2013)», *Collabra: Psychology,* vol. 4, nº 1, en línea. Véase también el balance de Don Kuiken / Arthur Jacobs (eds.): *Handbook of Empirical Literary Studies,* Berlín / Boston: De Gruyter, 2021, pp. 241-242. Joshua A. Quinlan *et al.:* «Does a brief exposure to literary fiction improve social ability? Assessing the evidential value of published studies with a *p*-curve», *Journal of Experimental Psychology,* vol. 152, nº 3, 2023, pp. 723-732. Jèmeljan (Frank) Hakemulder: *The Moral Laboratory. Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-concept,* Ámsterdam: John Benjamins Publ. Co., 2000, cita en p. 147; sostienen una tesis parecida Raymond A. Mar y Keith Oatley: «The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience», *Perspectives on Psychological Science,* vol. 3, nº 3, 2008, pp. 173-192. Loris Vezzali *et al.:* «The greatest magic of Harry Potter: reducing prejudice», *Journal of Applied Social Psychology,* nº 45, 2015, pp. 105-121. El estudio sobre las mentiras de los niños es el de Kang Lee *et al.:* «Can classic moral stories promote honesty in children?», *Psychological Science,* vol. 25, nº 8, 2014, pp. 1630-1636. Véase también Lindsey Cameron / Adam Rutland: «Extended contact through story reading in school: reducing children's prejudice towards the disabled», *Journal of Social Issues,* vol. 62, nº 3, 2006,

pp. 469-488. Susan Lehr: «The child's developping sense of theme as a response to literature», *Reading Research Quarterly,* vol. 23, nº 3, 1987, pp. 337-357, aquí 352-353.

Sintonizando con Cthulhu

En la película *Species,* de Roger Donaldson (1995), el personaje encarnado por Forest Whitaker se enfrenta a un monstruo primordial de origen extraterrestre que ha adoptado la apariencia de una jovencita ninfómana con el objetivo de unir su código genético al de los humanos.

Olvidemos por un momento que este argumento se diría excretado por la mente de un adolescente patético más salido que el pico de una mesa y centrémonos en el personaje de Forest Whitaker, al que vemos por primera vez en la consulta de su psicoanalista, lamentándose de que sus compañeros de trabajo lo tratan como a un loco porque tiene sentimientos. Alguien llama a la puerta de la psicoanalista y él dice algo por el estilo de «no se levante: es a mí al que han venido a buscar».

En el doblaje español se le presentó como un vidente, pero en el inglés original se decía que era un émpata *(empath),* término que apenas existe fuera de la ficción, pues califica a un individuo agraciado con cierto tipo de percepción extrasensorial.

El émpata de aquella película sintonizaba con los sentimientos de otras personas como si fuera un aparato de radio. Y así, como una especie de sintonización, aunque de menor intensidad, es como muchos nos imaginamos la virtud de la empatía.

Con la empatía ocurre como con la libertad, con la receta de la tortilla española o con una pose sexi: creemos que estamos hablando de lo mismo, pero en cuanto nos metemos en harina, resulta que no. A esa propiedad que los legos llamamos «empatía» los psicólogos la denominan más bien «empatía afectiva», para distinguirla de la «empatía cognitiva», que sería la capacidad de entender por qué los demás son como son y hacen lo que hacen.

Forest Whitaker combinaba ambos tipos en uno:

—A veces me muestran cosas horrendas que han hecho las personas y yo trato de decirles por qué lo hicieron —explica al principio de la película, ofreciéndonos un bello ejemplo de empatía cognitiva.

—¿Qué te califica para eso? —le pregunta un actor con cara de malas pulgas.

—Siento las cosas, es todo —contesta Forest, enfatizando ahora el aspecto afectivo de la empatía y embarullándolo todo más de la cuenta, lo que ciertamente deja que desear en alguien que ha hecho de la empatía su oficio.

Me resisto a reprochárselo, no obstante, porque en la empatía se entrelazan siempre esas dos capacidades: la de comprender las reacciones ajenas y la de sentir lo mismo que otra persona. Ambas pueden manifestarse de manera conjunta, como en Forest Whitaker, o independientemente una de otra. Si a alguien le parece que la empatía cognitiva se acerca mucho a la *theory of mind,* es decir, a la facultad de inferir los estados mentales de los demás, está en lo cierto: son nociones afines.

Para complicar más las cosas, los psicólogos suelen meter en carpeta aparte las reacciones empáticas que suscitan las ficciones, tratándolas como sentimientos vicarios que presuponen una recreación imaginaria de los estados mentales de los personajes y se diferencian, por consiguiente, de los que despertaría una interacción real. Esa empatía propia de las ficciones *(narrative empathy)* incluye fenómenos tan curiosos como lo que se ha dado en llamar «empatía negativa»: la sintonía que uno puede sentir con personajes repulsivos, inmorales y abominables, y que tal vez explique por qué a muchos de nosotros los muñequitos de ganchillo del monstruo primigenio Cthulhu nos parecen irresistibles.

De unos años a esta parte se encuentra muy extendida la creencia en la capacidad de la literatura para hacernos más empáticos. Ruoyan Zeng y Ellen Winner han recopilado varios ejemplos de ese cliché en un artículo interesantísimo, aunque no se ocupe específicamente de textos ficcionales. Estas dos autoras demuestran que un texto narrativo resulta más eficaz que uno expositivo a la hora de modificar la actitud de los lectores respecto

de un grupo subalterno (por ejemplo, los inmigrantes sin papeles); ello implica, como condición previa, que se sienta un mínimo de empatía con ese grupo. Algunos lectores ya traían esa empatía puesta de casa; otros la desarrollaron —se supone— durante la lectura. No obstante, advierten Zeng y Winner, nada de ello permite asegurar que «la literatura nos haga mejores, más morales o más empáticos *en general*».

Bien mirado, ¿por qué habría de ser así? ¿Por qué la lectura de textos literarios sería un mejor laboratorio psicológico que la lectura de textos no literarios, o que la simple interacción social? Hay mucha gente en las paradas de autobús dispuesta a explicarnos su forma de ver el mundo, la tragedia de la inflación, las pesadumbres del emigrante, las manías de su anciana madre y el papel que jugó la tecnología extraterrestre en la construcción de las pirámides de Guiza.

Me temo, además, que la realidad psicológica de muchos de nosotros, incluidos casi todos los jefes de Estado, sea menos sutil que la de los personajes literarios. Leyendo, uno podría terminar desarrollando una empatía cognitiva útil para comprender a Emma Bovary, a Raskólnikov o a don Quijote, pero no tanto para comprender por qué a nuestra cuñada le hacen tanta gracia los vegetarianos.

Un investigador muy conocido en este ámbito, al que llamaremos Matthieu, por ejemplo, o Mohammed, o Maripili, me contó una anécdota bien ilustrativa, casualmente ambientada en la ciudad de Gotinga (muy cerca, sin duda, de la calle dedicada a Käte Hamburger o del restaurante en el que hace muchos años coincidí con Félix Martínez Bonati sin llegar a conocerlo). Pues bien, contaba Matthieu que una vez se organizó allí un congreso sobre lectura y empatía. Durante varios días, un plantel de prestigiosos expertos debatió acerca de los efectos morales de la literatura. Solo cuando el congreso tocaba a su fin y varios de los ponentes recorrían por enésima vez el camino entre el hotel y el salón de sesiones, una de ellas le hizo notar a Mohammed que en todos y cada uno de esos trayectos habían pasado por delante del mismo mendigo.

—Nos hemos reunido aquí un puñado de profesores para hablar sobre las aportaciones de la literatura a nuestro sentido moral. No es aventurado suponer que todos nosotros leemos más literatura que la mayor parte de la población. ¿Y cuántos crees que habremos echado una moneda en el gorro de este tipo?

—Yo no —admitió, algo azorado, Mohammed.

Al llegar al aula, Maripili les trasladó la pregunta a sus colegas. Resulta que ni uno solo de ellos se había apiadado de su congénere lo bastante como para darle algo de dinero, o una fruta, o una de esas medianoches de jamón york que sirven en los congresos.

A muchos nos gustaría creer que podemos construir una utopía de amor y paz a base de literatura, y nos exponemos a quedarnos con el primer artículo que nos ofrezca algún indicio en ese sentido, por microscópico que sea. Mark Bracher y sus colaboradores de la Kent State University efectuaron una estupenda revisión de todos los problemas asociados a la investigación sobre lectura y empatía y concluyeron que, si después de todo existiera un nexo causal entre una y otra, su tamaño estadístico sería sumamente modesto, y su duración, incierta. Como descubrió muy a su pesar el mendigo de Gotinga, y como puso de manifiesto Emy Koopman en un artículo bastante más circunspecto y creativo de lo que es sólito, existe un hiato entre la empatía que uno cree tener y las acciones concretas que uno efectivamente realiza para paliar el sufrimiento del prójimo. Otros metaanálisis sobre este asunto se han saldado, en el mejor de los casos, con efectos infinitesimales, lo que lleva a los autores del *Handbook of Empirical Literary Studies* a sentenciar que «mientras no dispongamos de otras evidencias experimentales, es difícil afirmar que cualquier efecto de la lectura sobre la empatía pueda conducir a cambios de conducta significativos».

Podría darse incluso el caso contrario: que algunos colectivos de lectores presenten unos niveles de empatía por debajo de la media. En *¿Para qué sirve el arte?* —libro al que enseguida regresaremos—, John Carey cita un estudio según el cual los actores serían menos empáticos y encajarían peor en sociedad que quienes ejercen otras profesiones, a pesar de hallarse embebidos de literatura. Tal vez por haber encarnado un día al superémpata de *Species,* Forest Whitaker

—vegetariano, fundador de una ONG que trabaja por la paz y el desarrollo— se ha convertido en la excepción que confirma la regla.

Varios investigadores —entre ellos, Raymond Mar y Keith Oatley— han sugerido que la relación entre empatía y lectura podría operar también en sentido inverso: que los individuos empáticos estuvieran más predispuestos a la lectura literaria precisamente porque disfrutan de gestionar las interacciones humanas.

Dan Johnson y sus colegas de la universidad Washington and Lee, en Virginia, realizaron un experimento que en principio solo guarda un vínculo tangencial con la empatía, pero a mí me parece que tiene mucho que ver. Lo que hicieron fue dar a leer a un grupo de personas un extracto de *Saffron Dreams* (2009), una novela de Shaila Abdullah acerca de una mujer musulmana que es agredida en el metro de Nueva York; otro grupo leyó una sinopsis de ese mismo extracto, pero muy breve y estilísticamente árida. Luego les presentaron a ambos grupos caras de personas enojadas, caras que podían ser identificadas como de etnia árabe; pero esa identificación se producía bastante menos entre quienes habían leído el extracto de la novela, y más entre quienes solo habían leído la sinopsis. Los autores del estudio colegían que algunas ficciones pueden frenar un poco nuestra tendencia innata a estereotipar a la gente.

No es que los lectores de *Saffron Dreams* empatizasen con la protagonista, sino que de algún modo habían empezado a olvidarse de su etnia, y del papel deshumanizador que las etnias juegan en nuestro triste mundo. Antes de sintonizar emocionalmente con otra persona, hay que dejar de verla como un monstruo primordial, hay que estar dispuestos a verla como un semejante, como una hermana.

O por lo menos como un muñeco de ganchillo.

Bibliografía

Sobre la «empatía negativa», conceptualizada en 2018 por Stefano Ercolino («Negative empathy. History, theory, criticism», *Orbis litterarum,* vol. 73, nº 3, pp. 243-262), merece la pena leer a Carmen Bonasera: «Negative empathy in fiction. Mimesis, contagion, catharsis», en Nidesh Lawtoo / Marina Garcia-Granero (eds.): *Homo mimeticus* II, Lovaina: Leuven University Press, 2024,

pp. 247-262. Ruoyan Zeng / Ellen Winner: «Preaching to the choir and beyond. The power of narrative to change moral attitudes», *Scientific Study of Literature,* vol. 12, nº 1/2, 2022, pp. 133-163, cita en p. 157. Mark Bracher *et al.:* «Compassion-cultivating pedagogy. Advancing social justice by improving social cognition through literary study», *Scientific Study of Literature,* vol. 9, nº 2, 2019, pp. 107-162, aquí 111-112. Eva Maria (Emy) Koopman: «Empathic reactions after reading: the role of genre, personal factors and affective responses», *Poetics,* nº 50, 2015, pp. 62-79, que incluye un estado de la cuestión muy fino. También se encontrará una magnífica revisión de los problemas asociados típicamente al estudio de la empatía de los lectores en Jèmeljan (Frank) Hakemulder: «Effects of literature: a review», en Steven Tötösy de Zepetnek / Irene Sywenky (eds.): *The Systematic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application,* Alberta: University of Alberta, 1997, pp. 31-50. Don Kuiken / Arthur M. Jacobs (eds.): *Handbook of Empirical Literary Studies,* Berlín / Boston: De Gruyter, 2021, p. 238. John Carey: *¿Para qué sirve el arte?,* Barcelona: Random House Mondadori, 2007 [2005], trad. de Teresa Arijón, p. 122. Raymond A. Mar *et al.:* «Bookworms versus nerds: exposure to fiction versus nonfiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional worlds», *Journal of Research in Personality,* nº 40, 2006, pp. 694-712, aquí 698. Dan R. Johnson / Brandie L. Huffman / Danny M. Jasper: «Changing race boundary perception by reading narrative fiction», *Basic and Applied Social Psychology,* nº 36, 2014, pp. 83-90. Por lo demás, mucho de lo que aquí cuento lo explica, de otro modo y remitiendo a otras fuentes, Gerhard Lauer: «"Lesen macht uns zu sozialen und empathischen Menschen". Zur prosozialen Funktion des Lesens», en Dominik Achtermeier / Lukas Kosch (eds.): *Mythen des Lesens,* Bielefeld: Transkript, 2024, pp. 93-105.

Escalas y ojos

El debate sobre los efectos de la literatura adquiere un aspecto bien distinto cuando se consideran dos de los métodos estándar para la evaluación de las principales destrezas cognitivas.

El primero son las escalas. Los estudios sobre recepción empírica de la literatura recurren rutinariamente a herramientas con nombres campanudos como: Toronto Empathy Questionnaire, Empathy Quotient, Interpersonal Reactivity Index, Transportation Scale, Narrative Transportation Scale, Need for Affect Scale, Index Reading

Awareness, Metacognitive Awareness Reading Inventory, Traditional Egalitarian Sex Role Scale, Escala de Conciencia Lectora o Cuestionario de Estrategias Metacognitivas para la Comprensión de Textos Narrativos. Tras esos nombres hay test o formularios en los que cada participante indica su posición respecto de una afirmación o una pregunta. Ahora bien, ¿pueden darse por buenos esos ejercicios de autoevaluación cuando se trata de medir y comparar nociones tan intangibles como la empatía, la capacidad de sumergirse en un universo literario o el afecto que se siente por un personaje ficticio? Tengo la sensación de que tanto valdría preguntarles directamente a los voluntarios lo que creen que saldrá en el estudio: «¿piensa usted que leer ficción le vuelve más empático?; ¿cambiaría más fácilmente de opinión si leyera una narración arrobadora que contradijera sus creencias? Expréselo, por favor, con un número del 1 al 10, donde 1 es *no* y 10 es *sí».*

De hecho, esos cuestionarios funcionan exactamente así: rogando a los voluntarios que de algún modo cuantifiquen lo que piensan de afirmaciones expuestas a enormes sesgos de apreciación. He aquí una serie de ejemplos reales, sacados de un citadísimo estudio acerca de la influencia de la lectura en las destrezas sociales: «intento considerar todos los puntos de vista antes de tomar una decisión» (intentarlo es gratis: uno puede suscribir esa afirmación y tener la cabeza más dura que un apóstol); «me da miedo encontrarme en una situación emocionalmente tensa» (a nadie le gusta verse en esa tesitura, todos podríamos estar completamente de acuerdo); «fantaseo con cierta regularidad sobre cosas que podrían sucederme» («cierta regularidad» puede entenderse como una vez al día o una vez cada cinco minutos, y en cualquier caso, ¿quién lleva un registro de ese tipo de ensoñaciones?); «me involucro en los sentimientos de los personajes de una novela» (esto depende de la novela, desde luego, y por «involucrarse» pueden entenderse cuarenta cosas distintas); «después de ir al teatro o al cine me he sentido como si fuera uno de los personajes» (¿basta con que haya pasado una vez?; y aunque así fuera, ¿quién nos dice que la representación que el espectador se hace de los personajes no es completamente caprichosa?).

No todos los cuestionarios incurren en formulaciones tan ambiguas, desde luego; además —se me objetará—, los grupos de control y los índices de significación sirven precisamente para compensar ese tipo de inexactitudes. En teoría, una estadística correctamente cocinada puede reducir todos esos sesgos a unas dimensiones despreciables. Pese a todo, algo en mi interior se subleva ante la perspectiva de tener que recurrir a este tipo de apreciaciones sin que otros sistemas de medición más objetivos contribuyan a matizarlas.

La autoevaluación de la propia sensibilidad es delicada porque depende de la propia sensibilidad. No sé si hay una forma de expresar esta idea sin caer en la perogrullada. Por ejemplo: una persona muy modesta, precisamente porque es muy modesta, se considerará menos modesta (o igual de modesta) que alguien menos modesto. Sabemos también que quienes se identifican como lectores voraces no suelen ser, precisamente, los lectores más voraces. La calidad de nuestra propia lectura afecta al rigor con que juzgamos la calidad de nuestra propia lectura. ¿Tiene validez la autoevaluación de quienes participan en un estudio si no podemos asegurar que se evalúa lo mismo y con el mismo rasero?

Hacer escalas de autoevaluación presenta dos enormes ventajas: es fácil —basta con pensar algunas preguntas y poner a prueba su robustez estadística en un estudio piloto— y con algo de viento de popa puede dar lugar a artículos de alto impacto.

Hoy sabemos que la producción de una escala para medir una variable constituye a menudo el objeto y el fin de la investigación. Esto responde a la lógica académica hegemónica, que premia las publicaciones más citadas, y muchas de las publicaciones más citadas son las que presentan métodos y procedimientos. Como revelaba un estudio de *Nature* hace unos años, los artículos sobre técnicas de medición bioquímica son citados muchas decenas de veces más que, por ejemplo, aquel en el que Watson, Crick y Wilkins describieron por primera vez la estructura de doble hélice del cromosoma —basándose, por cierto, en las fotografías de la investigadora Rosalind Franklin, a la que no tuvieron empacho en eclipsar—. Inventar una manera de calibrar es más rentable,

académicamente hablando, que utilizar ese calibrado para hacer un gran descubrimiento.

Con frecuencia los estudios empíricos de la literatura ponen a prueba la correlación entre dos variables, como por ejemplo «empatía» y «frecuencia de lectura de ficción», o «capacidad de abstraerse en la lectura de una novela» y «aptitud para hacer inferencias sobre las intenciones ajenas». Pero existe la posibilidad de que ambas variables estén sujetas a la mediación de una tercera, que escapa al diseño experimental. Sería esperable, por ejemplo, que competencias sociales como la empatía o el altruismo dependieran de factores tanto o más pertinentes que el consumo de ficción, como son el itinerario social de cada individuo (pienso en los llamados «tránsfugas de clase») o las dimensiones del universo social que cada uno habita.

Y luego está el test de los ojos.

Como su propio nombre indica, la prueba conocida como «Reading the Mind in the Eyes» (a veces abreviado RMET) consiste en ver fotografías de ojos con distintas expresiones y escoger el adjetivo que mejor le cuadra a cada una de ellas.

Dicho test se utiliza rutinariamente para determinar hasta qué punto uno es capaz de inferir los estados mentales ajenos, y puede hacerse en línea. A mí me tomó más de quince minutos, tuve que buscar en el diccionario la palabra *aghast* y acerté solo veinticuatro de las treinta y seis emociones. Es un resultado próximo a la mediana aunque inferior al promedio neurotípico, que suele rondar los veintisiete aciertos. Me sorprendió reconocer entre las fotografías los ceños de algunos actores. Durante un instante tuve la sensación de que el estado mental de Claudia Schiffer era «flirteante», pero de acuerdo al documento de soluciones lo que mostraba era desconfianza. En otra de las fotos reconozco, o creo reconocer, a Keanu Reeves, un actor que entre sus muchas virtudes no posee la de la expresividad gestual. Por no hablar de que ni él ni Claudia Schiffer estaban experimentando emociones auténticas, sino en el mejor de los casos *fingiendo* emociones, o quizá tan solo poniendo cara de foto.

El manual de Arthur Jacobs y Don Kuiken se detiene a examinar este test y llega a valoraciones contradictorias. En una página confirma que los resultados han demostrado mantener en numerosas ocasiones una correlación evidente con la lectura de ficción; es decir, que los individuos suelen identificar mejor las emociones expresadas por las fotografías después de haber leído un texto literario. Pero cinco páginas más allá, se cita un metaanálisis según el cual la lectura de ficción no tiene ningún efecto sobre el test de los ojos. Los autores terminan admitiendo desconocer qué mide este test exactamente, y deseando que se desarrollen pruebas más fiables para estudiar la cognición social.

El RMET «nos dice poco acerca de las actitudes empáticas en la vida real», escribía cargada de razón Emy Koopman. Si algo mide el RMET es sobre todo el dominio de una competencia en parte innata, pero también social, que es el desciframiento de rostros. Por no hablar de que las emociones de los rostros, si son auténticas, pueden ser mixtas, complejas, irreductibles a un adjetivo. ¿Y cómo saber si quienes se someten a la prueba entienden esos adjetivos de la misma forma?

Eso sí, el test de los ojos es tan fácil y socorrido como las escalas de autoevaluación. Experimentos fáciles de llevar a cabo se convierten en estándares metodológicos precisamente porque no exigen demasiados recursos. Fantaseo con la idea de inventar un nuevo test o, mejor aún, una nueva variable de significado hermético, como «reactividad estética», o «afinidad cromática», y medirla utilizando los viejos catálogos de una exposición que hizo mi mujer en su época *op-art,* y que se titulaba *El jardín de los fosfenos.* Podría cronometrarse el tiempo que dedican los probandos a mirar cada página y dividirlo por el gradiente de vanguardismo de cada reproducción (que determinaría la misma persona que decidió que las cejas de la Schiffer manifestaban desconfianza), o por la desviación típica de los tonos Pantone empleados en cada obra. No solo conseguiríamos desembarazarnos de las dos cajas de catálogos que dormitan desde hace años en nuestro trastero, sino que los haríamos reimprimir y los convertiríamos en un estándar tan célebre y decorativo como el test de Rorschach.

Bibliografía

Los ejemplos de preguntas en Raymond A. Mar *et al.:* «Bookworms versus nerds: exposure to fiction versus non fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social words», *Journal of Research in Personality,* vol. 40, 2006, pp. 694-712, aquí 700. Lo de *Nature* lo contaba Ernesto Castro: «La ciencia como lucha de clases», *El Diario,* 7 de noviembre de 2014. Simon Baron-Cohen *et al.:* «The "Reading the mind in the eyes" test revised version: a study with normal adults and adults with Asperger syndrome or high-functioning autism», *Journal of Child Psychology & Psychiatry & Allied Disciplines,* vol. 42, nº 2, 2001, pp. 241-251. Don Kuiken / Arthur M. Jacobs (eds.): *Handbook of Empirical Literary Studies,* Berlín / Boston: De Gruyter, 2021, pp. 235-242. El artículo de Emy Koopman, como tal vez se recuerde, en *Poetics,* nº 50, 2015, pp. 62-79.

Huevos sorpresa

Después de todo, a mi mujer le concedieron la residencia artística, por lo que un buen día hicimos las maletas, nos subimos a un tren de alta velocidad que circulaba a muy poca velocidad y muchas horas más tarde soltamos nuestros bártulos en un apartamento exiguo de una de las calles más rematadamente antiestéticas en las que nunca haya vivido un artista.

El proyecto con el que mi mujer nos había arrastrado hasta allí interpretaba el pie forzado del concurso de una manera algo cuca. La convocatoria, aunque careciera de signos de interrogación, forzaba una serie de preguntas: ¿cómo salvar el planeta con todos los seres vivos que viajan a bordo?; ¿quién y cómo debería hacerlo?, y quien se decida a hacerlo ¿de dónde sacará la motivación y el carisma imprescindibles?

Mi mujer llegó pronto a la conclusión de que fracasaría estrepitosamente si arriesgaba una respuesta concreta a cualquiera de esas preguntas, por lo que decidió centrar su proyecto en el gesto mismo de la interrogación.

Lo que propuso fue construir, en la galería que le fuera asignada, una pequeña colina de césped natural, de ese que venden en rollos, y depositar sobre ella varios cientos de huevos de Pascua, envueltos

en papel de aluminio de color verde. A la entrada, un panel explicaría que los huevos contienen el secreto para la supervivencia de la Tierra, e invitaría a los visitantes a adivinarlo. Tomando prestado un truco del repertorio de Yoko Ono, una de las paredes de la galería quedaría reservada para que cada visitante escribiera en ella su apuesta.

El proyecto de mi mujer debió de imponerse no solo porque combinase en las proporciones adecuadas instalación, intervención y *obra en marcha,* ni porque los huevos camuflados entre la hierba estuvieran rodeados de un halo de resurrección, ni porque subvirtiera una de las chucherías más contaminantes y nocivas que ha generado nuestra especie, ni porque el intertexto bíblico de la escritura en la pared emitiera un aura siniestra, ni porque dialogase implícitamente con los moáis de la Isla de Pascua y con la desaparición de una civilización que únicamente deja tras de sí una colección de objetos asombrosos y súbitamente inútiles, sino porque cada espectador podría habitarlo con un significado propio.

De todas las sugerencias salvíficas que, unas semanas más tarde, escribirían sobre el muro los ciento cincuenta o doscientos visitantes que lograron dar con la dirección correcta del salón parroquial desafectado en el que terminó organizándose la exposición, he aquí mis preferidas: una flor de origami, un collar de perlas, una bomba de semillas, un billete de 50 dólares, una papeleta de voto, un pollito vivo, un espejito, un preservativo usado, una piña de pino, una bala, pintura naranja, humo, la marca negra y mierda de artista.

Mientras mi mujer contactaba con artesanos, preparaba charlas y discutía con el patronato de la fundación que pagaba su estancia, yo me aficioné a tomar el segundo café de la mañana en la cantina del conservatorio provincial, un edificio brutalista cuyos altos ventanales se abren a un bosque de hayas y abedules. De las aulas de los pisos superiores brotan borbotones de notas, clústeres de piano, pizzicatos de violín. A esas horas la cantina tiene muy pocos visitantes; los que llegan aguardan a que les cobren el café tarareando arias, igual que otros chupeteamos frases afortunadas o nociones desconcertantes.

Fue allí donde leí *¿Para qué sirve el arte?,* de John Carey, con mi hijo pintando monigotes junto a mí.

Como a todo el mundo, a Carey se le da mucho mejor criticar las ideas de los demás que producir ideas propias. Lo digo sin ironía ninguna, porque no les regateo el mérito a quienes saben desmontar varios siglos de lugares comunes y razonamientos apriorísticos acerca de la utilidad del arte. Lo que sí resulta irónico es que descarrile precisamente cuando habla de la modalidad artística que ha enseñado durante muchos años en la universidad de Oxford: la literatura. De los siete capítulos de los que consta su libro, Carey dedica el sexto a convencernos de que la literatura es el único arte capaz de argumentar, de razonar o de criticar, y el séptimo, a explicarnos que los textos literarios son intrínsecamente ambiguos, sin caer en la cuenta de que ambas tesis son mutuamente excluyentes.

En cambio, lo que dice sobre el arte en general tiene mucha miga.

Carey comienza identificando la génesis romántica de la creencia según la cual las obras de arte nos perfeccionan en términos morales. Le opone los casos palmarios de algunos de los principales coleccionistas de arte de todos los tiempos: Paul Getty, un liberal particularmente cínico y falto de escrúpulos, y Adolf Hitler, que no solo saqueó las pinacotecas de cada uno de los países que pasaba a sangre y fuego sino que también promovió sin cesar exposiciones y conciertos públicos, hizo construir teatros y bibliotecas a lo ancho y largo de Alemania y estimuló la actividad artística en el Tercer Reich con todo tipo de premios, becas y reducciones de impuestos.

No terminamos de saber si la lectura de ficción fomenta la empatía, pero el coleccionismo de arte está claro que no.

¿Es posible, entonces, que el arte tenga efectos negativos? Carey no cree que los tenga, ni buenos ni malos. Por supuesto, como cualquier estímulo, las obras de arte producen reacciones fisiológicas: activan determinadas neuronas, las cuales emiten señales eléctricas de un modo coordinado que cabe relacionar con la relajación, la atención, el estrés o el procesamiento cognitivo. Algunos estímulos, por consiguiente, son experimentados como más placenteros que otros, y desencadenan reacciones reflejas tales como escalofríos, dilatación de las pupilas o erizamiento del vello

corporal. Pero no existe una base biológica que permita identificar universales estéticos, más allá del hecho de que un placer prolongado en exceso termina por transformarse en hastío, y aun en aversión. A los animales, humanos o no humanos, las cosas nos gustan hasta que dejan de gustarnos. Seguramente la alumna que, en un cuartito próximo a la cafetería del conservatorio, ensaya una pieza para piano de Arnold Schoenberg ha llegado hace tiempo a esa misma conclusión, que, por lo demás —subraya Carey—, se aplica a todo tipo de sensaciones deleitosas, no solo a las provocadas por obras de arte, con una posible excepción que el pudor y la insuficiencia de datos (¡ay!) me impiden discutir aquí.

Las emociones que produce la percepción de obras de arte, prosigue Carey, difieren «de las que experimentamos en la vida real», son «falsas y pasajeras». Tras repasar varios trabajos más o menos experimentales, resuelve, como digo, que la exposición a obras de arte no tiene efectos duraderos sobre la conducta humana. El arte no nos mete en la piel de otros; al contrario: son nuestras propias experiencias las que dan forma al arte. Y esto ocurriría particularmente en una variedad artística tan poco definida y tan dependiente de las propias representaciones mentales como la literatura. Por lo tanto, cuando Theodor Adorno o Walter Benjamin critican el arte de masas por considerarlo alienante o ideológico, lo hacen —me encanta cómo formula esto— basándose en evidencias extraídas «pura y exclusivamente de su imaginación».

«Los signos están escritos en la pared», se dice en inglés cuando alguien cree adivinar que una situación comporta algún tipo de amenaza. Adorno y Benjamin escribieron sobre la pared lo que ellos pensaban que contenía ese huevo sorpresa que es la obra literaria, sin considerar que el mismo huevo, para otros lectores, podía contener una tortuga hawaiana, un hipopótamo cocinero o un minion disfrazado de vampiro.

Bibliografía

John Carey: *¿Para qué sirve el arte?,* Barcelona: Random House Mondadori, 2007 [2005]; lo de Hitler en pp. 148-153, y las citas, en 62-64. En España no abundan quienes se pregunten con un sano escepticismo en qué grado nos

mejora leer; entre las excepciones se cuentan Matías Escalera Cordero («La lectura como actividad ideológica: apropiación y enseñanza de la literatura (qué leer y para qué leer)», *Arbor,* vol. CLXXXV, nº 736, 2009, pp. 483-495) y Belén Altuna («¿Pero leer novelas nos hace mejores? Ficción literaria y desarrollo moral», *Co-herencia,* vol. 19, nº 36, 2022, pp. 239-267).

¿Existen las agencias de canguros?

Hablé con mi madre por teléfono y le dije que no sabíamos qué íbamos a hacer a finales de agosto con el niño, porque yo tendría que regresar a Lieja a poner exámenes, mi mujer estaría todavía ocupada con sus huevos y el patronato que le pagaba la residencia no parecía que fuera a conseguir enchufarnos en ninguna guardería.

A mi madre le gustaría ayudar, pero se encuentra a mil kilómetros de distancia.

—¿No tenéis por ahí una agencia de canguros? —me pregunta.

—¿Cómo es eso?

—Un sitio con una base de datos de canguros a las que han dado una pequeña formación en puericultura.

—No sé —respondo—, no creo. La verdad es que nunca he oído hablar de nada parecido.

—En las películas hay —responde ella.

Al principio me da la risa, pero luego me digo que si en las películas hay esas cosas, tal vez las haya también en el mundo real; es más, puede que las películas le hayan inspirado a alguna persona industriosa de nuestro barrio la creación de una agencia de canguros que nos pueda sacar del atolladero.

No tengo a mi madre por particularmente peliculera, ni creo que haya hecho nada que no hagamos todos inconscientemente a diario. Yo, por ejemplo, que hasta ahora no me he visto involucrado en procesos judiciales, me formo una idea de cómo opera la justicia a partir de las películas de Hollywood, hasta el punto de que conozco mejor las enmiendas a la Constitución de Estados Unidos que el código de circulación del país en el que vivo.

Como yo, muchos telespectadores estadounidenses saben del funcionamiento o disfuncionamiento de la justicia en su país lo que han aprendido en las series de policías, y cuantas más ven, más propensos se muestran a creer que los cuerpos de seguridad tienen éxito combatiendo el crimen o que las confesiones conseguidas con métodos poco ortodoxos nunca son falsas.

Todas las reticencias que uno pueda tener acerca de lo que nos enseñan las ficciones audiovisuales desaparecen cuando se habla de literatura. La idea de que la literatura nos instruye aparece incluso consagrada en decretos legales que definen los programas de educación pública. Animados tal vez por sus maestros, muchos jóvenes se acercan a la literatura precisamente con ánimo de aprender. Varias estudiantes de primer año de un *college* femenino de Nueva Inglaterra, por ejemplo, declararon que les gustaba leer novelas porque sus personajes resolvían dilemas parecidos a los que las atormentaban a ellas, o se veían en situaciones a las que ellas quizá tuvieran que hacer frente alguna vez.

Puede haber pocas dudas sobre el hecho de que la ficción nos ofrece un repertorio de experiencias, reales o imaginarias, que podemos tomar como término de referencia o como fuente de inspiración. Por ejemplo: alguien en la CIA vio una película en la que James Bond tenía un reloj transistor que imprimía mensajes y se puso inmediatamente a desarrollar uno. Otra anécdota conocidísima es la de la invención literaria de la bomba atómica: H. G. Wells predijo en una novela de 1914 que en 1933 alguien encontraría la manera de crear una; el físico Leo Szilard la leyó en 1932, investigó y efectivamente un año después dio con el modo de construirla.

También es cierto que, puestos a instruirse, uno debería dirigirse a los libros adecuados, para que no le suceda como a aquel muchacho que se congratulaba de haber aprendido mucho sobre la geografía urbana de Nueva York en las páginas de *Rebeldes,* una novela de Susan E. Hinton ambientada en algún lugar del suroeste americano (1967). Y aun cuando se hubiera ambientado en Nueva York: los textos literarios no tienen ninguna obligación de ofrecer información veraz. En ellos, la Estatua de la Libertad puede portar una espada, un dildo o un helado de cucurucho.

Cuando leemos, cotejamos el texto con lo que sabemos del mundo, casi siempre inconscientemente. Esta es una de las dimensiones de lo que Anders Pettersson ha llamado *application,* término que él considera equivalente a «pensamiento analógico» y al sustantivo alemán *Übertragung,* que en español podría dar «transferencia». Como la ficción verosímil no se vende con una faja que diga «esto pasa mucho» o «esto no suele pasar», somos quienes la consumimos los que debemos decidir hasta qué punto nos fiamos de ella. A veces leemos una novela y nos decimos: «esto es así, a mí me pasó lo mismo», o «esto no es así, los robots aún no han conquistado el mundo, o no de esa manera»; pero otras veces nos decimos —sin decírnoslo—: «esto puede que sea así. Esa calle, que yo he asumido por algún oscuro motivo que está en Nueva York, conduce a esa otra, y en ella tal vez haya una agencia de canguros».

A finales del siglo pasado, Deborah Prentice y Richard Gerrig realizaron un interesante experimento relacionado con los enunciados que uno puede encontrarse en textos literarios. Lo que hicieron fue dar a leer a un grupo de estudiantes varios relatos cuyos personajes, de pasada, dejaban caer una serie de falsedades por el estilo de «la luz del sol es buena para la piel» o «la mayoría de las enfermedades mentales son contagiosas». Por supuesto, quienes leían esas historias no se tragaban tales embustes; pero el busilis del experimento estriba en que, para decidir que no se tragaban los embustes, los estudiantes que habían leído esos relatos necesitaron unas milésimas de segundo más que los estudiantes del grupo de control, que *no* habían leído los mismos textos, como si la operatividad de esos embustes en la ficción les hubiera hecho vacilar. El experimento parecía demostrar igualmente que esa credulidad aumentaba si el relato se ubicaba en un lugar menos familiar para los probandos.

Anders Pettersson ha discutido que los lectores nos creamos acríticamente ideas que no cumplen ninguna ficción en la trama o que son contradichas por nuestra experiencia del mundo. Los reparos de Pettersson me parecen muy lógicos y racionales. Desgraciadamente para él y para todos, la realidad no es tan lógica ni tan racional. Muchos estereotipos contradicen nuestra experiencia

del mundo, y aun así su reiteración en una amplia serie de ficciones puede modificar nuestros prismas perceptivos y terminar otorgándoles una apariencia de veracidad.

Las ficciones espolvorean nuestras mentes con ideas, datos y representaciones; algunos terminan revelándose correctos, como la existencia de agencias de canguros; otros no. Correctos o incorrectos, muchos de esos datos, ideas y representaciones se desvanecen de inmediato, absorbidos por nuestros anticuerpos ideológicos, mientras que otros permanecen en nuestra mente, alterando nuestra forma de entender las enfermedades mentales, los efectos de la radiación ultravioleta y quién sabe cuántas cosas más, durante quién sabe cuánto tiempo.

Bibliografía

La afirmación sobre los espectadores de series policiacas se sustenta en Kathleen Donovan / Charles Khlam: «The role of entertainment media in perceptions of police use of force», *Criminal Justice and Behavior,* vol. 42, nº 12, 2015, pp. 1261-1281. Los testimonios de universitarias de Nueva Inglaterra proceden de Louise Rosenblatt: *La literatura como exploración,* México: FCE, 2002 [1938], p. 36. Sobre la bomba atómica, Michio Kaku: *La física de lo imposible. ¿Podemos ser invisibles, viajar en el tiempo y teletransportarnos?,* Barcelona: Debate, 2009, trad. de Javier García Sanz, p. 17. Sobre el reloj transistor, Walt Hickey: *You Are What You Watch,* Nueva York: Workman Publ., 2023, p. 99. La anécdota sobre *Rebeldes* la cuenta Anders Pettersson en *The Concept of Literary Application,* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, p. 27; pp. 4 y 55 para las traducciones de *application,* y 88-93 para la tesis expuesta en el penúltimo párrafo. Richard J. Gerrig / Deborah Prentice: «The representation of fictional information», *Psychological Science,* vol. 2, 1991, pp. 336-340. Deborah A. Prentice / Richard J. Gerrig / Daniel S. Bailis: «What readers bring to the processing of fictional texts», *Psychonomic Bulletin & Review,* vol. 4, nº 3, 1997, pp. 416-420.

Identidades prêt-à-porter

John apenas tenía diez años cuando encontró entre los libros de sus padres una edición ilustrada de *Robinson Crusoe*. Electrizado por las ilustraciones, hizo lo que pudo por descifrar aquel florido lenguaje; Robinson le condujo a otras lecturas, más accesibles, sobre exploradores, pioneros y muchachos que sobrevivían en la jungla a aparatosos accidentes aéreos.

Aunque su familia no era especialmente religiosa, el joven John estudió en una universidad evangélica de observancia iluminada y proselitista. Debió de decirse que lo más cerca que alguien como él —un estadounidense de orígenes asiáticos— podía llegar a estar de su héroe de ficción era hacerse misionero y llevar la palabra divina a pueblos remotos.

Entre los más remotos de todos los pueblos remotos se encuentran los habitantes de la isla North Sentinel, en el golfo de Bengala. Dicha isla constituye uno de los últimos territorios inexplorados de nuestro planeta, uno de los últimos lugares en los que Robinson podría ser Robinson. En teoría, el acceso a aquella isla se encuentra vedado: si algo se sabe de sus pobladores es que han dado muestras inequívocas de querer que los dejen tranquilos, entregados a una existencia primordial en el frágil ecosistema que les da la vida y la muerte.

Cuando, sorteando los laxos controles de los guardacostas indios, el misionero John holló las playas de esa isla que en los mapas se llama North Sentinel y cuyo auténtico nombre no conoce nadie, recibió lo contrario de una bienvenida. Una flecha atravesó el ejemplar de la Biblia que blandía en alto. Pocos días después, los pescadores que habían acordado recogerlo observaron con prismáticos cómo los indígenas enterraban el cuerpo sin vida de alguien que había querido medir la suya con la de Robinson Crusoe.

No hay que revolver mucho para dar con otros ejemplos de gente que ha hallado en un personaje de ficción una identidad social *prêt-à-porter,* una respuesta precocinada a ese acertijo que es la propia existencia. Igual que muchos jóvenes crecidos en los años 1980 estudiaron arqueología después de ver *Indiana Jones,* e igual que desde los años 1990 en las carreras de Letras zozobraron muchos que habían visto *El Club de los Poetas Muertos,* muchas muchachas

de finales del siglo pasado se descubrieron una vocación científica gracias a Dana Scully, la agente de *Expediente X* a la que todas las semanas veían oponer un implacable espíritu cartesiano a las fabulaciones de su compañero Fox Mulder. Según una célebre encuesta realizada en 2018, el 63% de las mujeres que trabajaban en el ámbito de las ciencias naturales y aplicadas aseguraba que la agente Scully, titulada en Física y Medicina, había sido su modelo.

El informe «Scully» —el «expediente Scully», he estado a punto de decir— tiene un pequeño truco. A diferencia del misionero John, las encuestadas no declararon espontáneamente que el personaje de la agente especial Scully hubiera jugado un papel determinante en su carrera científica; al contrario: se vieron confrontadas a una pregunta de sí o no («¿diría que la agente especial Scully ha sido un modelo para usted?»). Quizá no llegó a ser un modelo para ellas, pero les parecía lógico, retrospectivamente, suponer que lo había sido.

De los personajes de ficción audiovisual se nos pueden pegar tics, gestos, entonaciones, frases hechas. En uno de sus cómics autobiográficos cuenta Boulet que cuando viajó a Nueva York pensaba que, gracias a su inmoderado consumo de series anglosajonas, sabía suficiente inglés para desenvolverse en la vida cotidiana, pero una vez allí descubrió que, si bien sabía qué decir para secuestrar un taxi, chantajear a un cazarrecompensas o vender papelinas de caballo, se quedaba balbuciendo ante la camarera sin atinar a pedir un café con leche.

Aunque los enunciados verbales constituyen un medio mucho más infradeterminado que el cine o la televisión, la lectura literaria puede tener consecuencias parecidas. «Me he sentido invadida por sus personajes», le escribía una lectora a Georges Simenon en 1970, «y no me deshago de ellos sino después de varias horas, que a veces se vuelven días». Fue la lectura de *Perros perdidos sin collar,* la novela de Gilbert Cesbron sobre una residencia de niños tutelados (1954), la que animó a una de las encuestadas por Bernard Pudal a convertirse en educadora social, contraviniendo las expectativas familiares.

Hace un par de años ayudé a organizar un concurso de redacción dirigido a los estudiantes de instituto de la provincia de Lieja. Lo que les propusimos fue precisamente escribir acerca de la relación que habían mantenido con un personaje literario en particular, sobre el influjo que un personaje había tenido en sus vidas. Espigo algunas frases de entre las redacciones que nos remitieron:

> «Cada vez que este personaje se perfilaba en el horizonte, me entraban escalofríos de excitación».
> «He tenido la impresión de que formabas parte de mi familia».
> «Sus cuestionamientos resuenan en mí».
> «Ella se me parece en algunas facetas que me resisto a confesar».
> «El día en que te conocí fue como una fecha de nacimiento».

Hay una bella hipérbole en esta última frase, en ese venir al mundo con una lectura, en ser alumbrado por una novela.

Espero que quien la escribió ganase el concurso.

Bibliografía

J. Oliver Conroy: «The life and death of John Chau», *The Guardian,* 3 de febrero de 2019; Amrai Coen: «I don't want to die!», *Die Zeit,* 6 de noviembre de 2019. El informe «The "Scully Effect": I want to believe… in STEM» fue comisionado por el Geena Davis Institute of Gender in Media y lo firmó la agencia J. Walter Thompson Intelligence. Boulet: *Notes 9. Peu d'or et moult gueule,* París: Delcourt, 2014, p. 156. De *prêt-à-porter* identitario hablaban Gérard Mauger / Claude F. Poliak / Bernard Pudal: *Histoires de lecteurs,* París: Nathan, 1999, p. 410; sobre la novela de Cesbron, p. 323. La carta a Simenon en Véronique Rohrbach: *Le Courrier des lecteurs à Georges Simenon. L'Ordinaire en partage,* Rennes: PUR, 2018, p. 121.

Los siete reinos de España

Aunque nació casi ciento treinta años después que el fundador del partido socialista español, Pablo Iglesias se llama exactamente igual que él. Este último Pablo Iglesias ha sido uno de los fundadores y el más conocido dirigente de otro partido político, Podemos, uno de esos partidos que, como Syriza en Grecia, capitalizaron el

descontento de la clase trabajadora tras la crisis económica de 2008. Pocos años más tarde, Iglesias llegaría a la vicepresidencia del primer gobierno de coalición en España desde la guerra civil.

En 2015 se le presentó la primera ocasión de saludar al rey Felipe vi, y Pablo Iglesias le regaló un cofre con las cuatro primeras temporadas de *Juego de Tronos,* la serie de televisión basada en las novelas de Georges R. R. Martin. El gesto iba mucho más allá de un guiño pop: poco antes, el político —hasta entonces profesor universitario— había publicado con varios de los fundadores de Podemos un volumen colectivo sobre esa serie. No es incorrecto afirmar que la construcción del partido político y la reflexión sobre *Juego de Tronos* fueron simultáneas. Aquellos jóvenes universitarios venían a cambiar la política, pero lo hacían desde una visión agónica y maquiavélica de la misma similar a la de la serie, en un contexto en el que creían detectar la fatiga de numerosas instituciones y estructuras democráticas: era el momento destituyente —sintagma de época—, en el que se intuía la inminencia de algo que nunca terminó de suceder.

A muchas de las páginas de aquel volumen, significativamente titulado *Ganar o morir,* subyace una continuidad entre la épica fantástica y la sociedad española de principios del milenio, como si la política del universo ficcional dispusiera de los mismos resortes psicológicos, económicos y sociales de esta última, como si los personajes de Tyrion Lannister y de Peyr Baelish fueran —pasma leerlo— «los verdaderos "otros" de nuestro mundo real».

Los principios que guían la acción de los personajes tienen la misma vigencia en los Siete Reinos que en el reino de España. Por ejemplo, la máxima de que «para cualquier proyecto político (no meramente moral), sin poder no hay legitimidad». En *Juego de Tronos,* quien mejor ilustra este axioma es una mujer llamada Daenerys. Uno de los principales logros de este personaje consiste en la liberación de un ejército de esclavos, pero lo que le permite disputar el codiciado trono de Poniente no es esa legitimidad moral, sino el poder que le otorgan los dragones sobre los que también ejerce su imperio. Poco podían sospechar los politólogos de Podemos (ni los muchos padres que por aquel entonces les pusieron

ese nombre a sus hijas) que Daenerys terminaría convirtiéndose un par de temporadas más tarde en una persona no menos despótica que los enemigos a los que se había enfrentado.

Pablo Iglesias y sus colaboradores miran los capítulos de la serie como el que va echando las cartas del tarot, proyectando en ellos lo que creen saber sobre el mundo y leyendo en ellos, simultáneamente, un simulacro de mensaje. *Juego de Tronos* se les presenta como una pseudodemostración —una demostración en la ficción— de la operatividad de los principios políticos de Carl Schmitt, y en particular de la insistente idea de que la existencia de cualquier actor político requiere una acumulación de poder.

Escribir un libro sobre una serie de televisión es un gesto de signo opuesto al de regalar una serie de televisión al rey de España, pero ambos chocaban con los hábitos y las expectativas del espacio político de 2014. No creo yo que los demás políticos españoles piensen sobre la televisión la mitad de lo que pensaban los politólogos que reunieron sus plumas en *Ganar o morir.* Allí quedaron recogidas interpretaciones alegóricas modélicas, si bien tendían a citar una y otra vez los mismo cuatro o cinco diálogos. Toda interpretación —ya lo he dicho— comienza con ese momento de reducción sinecdóquica a unos momentos presuntamente representativos. No es nada que no hayan hecho varias generaciones de hermeneutas literarios, con la diferencia de que estos últimos llevaban sus interpretaciones a congresos de eruditos, y no al congreso de los diputados.

Leyendo este volumen colectivo una década después de su publicación primera, termino preguntándome seriamente si el declive de Podemos como apuesta política orientada al bien común procede de la ausencia de dragones entre sus cuadros.

Escribe Juan Carlos Monedero en uno de los primeros ensayos de *Ganar o morir* que es un error ver en *Juego de Tronos* «un espejo de la política». La cita tenía una continuación menos sustanciosa; a mí me interesa únicamente eso: es un error ver la serie como un espejo de la política. En general, opino que es un error ver cualquier ficción como un espejo de nada. El espejo es una metáfora perezosa de los vínculos que establecemos entre las ficciones y el mundo real.

Tomada de manera literal, revela aristas cortantes: los espejos invierten, reducen, seccionan; pero casi nadie piensa en estos efectos cuando recurre a esa metáfora.

Después de todo, la continuación de la frase de Juan Carlos Monedero quizá no fuera tan insustancial: lo que él decía es que *Juego de Tronos* muestra una política instalada en el conflicto, mientras que la vocación de la política debería ser superar el conflicto. A lo mejor en esa continuidad que muchos de sus correligionarios de 2014 daban por descontada entre la democracia española y la antipolítica de los Siete Reinos se encuentra una de las claves de la historia de Podemos. Cabe preguntarse qué izquierda tendría hoy España si Pablo Iglesias, en lugar de encandilarse con Daenerys, se hubiera obnubilado con Ally McBeal, Meredith Gray o Liz Lemon. Aunque no conozco de primera mano los entresijos de eso que, por ironía o antífrasis, llamamos «alta política», dudo que tenga menos en común con los de un bufete de abogados, con el frenético ambiente de los médicos interinos o con la producción de un programa de entretenimiento que con las guerras sangrientas que asolan un tórrido universo de dragones y mazmorras. Puede que el resultado hubiera sido el mismo, porque en esta fábula edificante de los siete reinos de España no veo un ejemplo paradigmático de cómo la ficción modela el pensamiento político, sino de cómo entre la ficción y un proyecto político puede crearse un bucle retroalimentado del que ambos salgan transformados.

Bibliografía

Pablo Iglesias (coord.): *Ganar o morir. Lecciones políticas en* Juego de tronos, Madrid: Akal, 2014; citas en pp. 8, 48 y 53.

Lo que nos absorbe nos impacta

—¿Otro aperol negroni? —me pregunta mi ello. Mi superego protesta, pero mi ego aporta, con cubitos de hielo, la coartada definitiva: «Bukowski también lo haría».

Como no todo puede ser leer a Vivian Gornick, a Shirley Jackson, a Lucia Berlin, a Angela Carter, a Édouard Louis o a Octavia Butler, de cuando en cuando regreso a los libros de Charles Bukowski.

Sí, me gusta Charles Bukowski. Creo que en parte tiene que ver con mi afición a las anécdotas, con mi querencia por el anticlímax, con el respeto que siento hacia quienes tratan la miseria sin repulgos. Puedo releer sus recopilaciones de una tacada, llevado en volandas por la excitación que produce anticipar que una situación loca se va a volver más loca todavía, o la de olvidar cuál era el tema del que trataba un cuento para encontrármelo de nuevo allí, en el último párrafo, convertido en algo sediento y feral. ¡Bum!

Tanto Bukowski como Henry Chinaski, su *alter ego* en la ficción, son perdedores con los calzoncillos sucios y la autoestima en órbita geoestacionaria. Están de vuelta de todo, de las entrevistas, de la tele, de las navidades, de los centros comerciales, de los poetas, de Hollywood, de la guerra, de la especie humana... En muchas de esas cosas, Chinaski —es decir, Bukowski— me representa.

Lo malo es el tercer aperol negroni. O sea, la incondicional debilidad que Chinaski siente por el alcohol. Y por los coches. Y por las carreras de caballos. Y por los tipos duros. Y por otras quince o veinte cosas que me provocan escrúpulos éticos, cuando no abierta repugnancia.

Alguna de las ediciones de *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* —que no sería injusto traducir como *El capitán se había agarrado una merluza de campeonato y cuando se despertó estaba tirado en el suelo del bar del hipódromo pero se sentía extrañamente feliz*—, alguna de sus ediciones, digo, cuenta con ilustraciones de Robert Crumb, lo cual me consuela, porque estoy seguro de que él diría que tengo razón, que todas estas cosas, el hipódromo, los machirulos, los coches, son la misma mierda, pero qué le vamos a hacer, piensa que el tipo nació en 1920 y vivía en Los Ángeles, ¿no cabe esperar algo de comprensión del determinista que yo siempre me he ufanado de ser?

A lo que voy es a que con Chinaski me pasa lo mismo que a todos los que en 1995 vimos a William Hurt en *Smoke* fumando puritos y pensamos «eh, eso no puede saber tan mal». Y no se debe a que

Bukowski guarde ningún parecido físico ni moral con William Hurt: si William Hurt viniera a mi encuentro en la vida real, me pediría que por favor lo abrazase, mientras que Bukowski probablemente terminaría orinando sobre mis despojos. Se trata de creencias operativas en la ficción (*story-based beliefs* las llaman en inglés) que resulta tentador transferir al mundo real: las carreras de caballos presentan algún interés, los hombres que tienen lo que hay que tener les gritan a las mujeres y uno puede conducir tan tranquilo después de meterse entre pecho y espalda dos botellas de tintorro. Todo esto uno lo lee así, en crudo, y piensa «y un cuerno»; pero resulta que cuando un personaje actúa conforme a esos principios, los lectores tendemos a dejarlo correr.

Acabo de mencionar la experiencia de Deborah Prentice y Richard Gerrig acerca de cómo los enunciados que se dejan caer en la ficción hacen la competencia a los conocimientos sobre el mundo que hemos extraído de fuentes más fiables. Pero ni siquiera hace falta que esos enunciados se formulen explícitamente: basta con que jueguen algún papel funcional dentro de la ficción.

No estamos hablando de que la literatura sea vector de ideología en un sentido sofisticado y subliminal, no estamos hablando de significados cabalísticos, de la dialéctica entre actantes ni de las lecturas psicóticas de Deleuze y Guattari. Estamos hablando de que en un cuento Henry Chinaski tiene prisa por llegar al hipódromo y una idea disparatada, una idea ridícula, la idea de que apostar en las carreras de caballos puede ser una forma entretenida de pasar el rato, se queda allí, parpadeando en nuestro cerebro durante unos minutos, como el ascua del purito de William Hurt.

Pasados unos años tras la experiencia de Prentice y Gerrig, Melanie Green y Timothy Brock, de la Ohio State University, llegaron a resultados análogos con independencia de que el texto que les hacían leer a sus voluntarios se les presentase como factual o como ficticio. Para su sorpresa, muchos de ellos tenían dificultades, una vez terminada la lectura, para precisar el estatuto del texto que habían leído. ¿Era un cuento? ¿Era una noticia? ¿Cómo podía haberles pasado desapercibido un rasgo tan definitorio de la experiencia lectora? La respuesta de los cobayas solía ser por el

estilo de: «me metí en la historia y terminé olvidando todo lo que se nos dijo al principio acerca de qué tipo de historia era y qué teníamos que hacer con ella».

Y ahí es donde de verdad radica la importancia del estudio de Green y Brock. No en la influencia —sospechada desde antiguo por todos los censores, inquisidores y directores espirituales— que el arte puede tener en nuestros valores y actitudes, sino en que esa capacidad de influencia, ese amodorramiento del sentido crítico, son facilitados por un simple efecto estilístico.

Todos conocemos dicho efecto estilístico, aunque no todos le demos el mismo nombre. Unas veces decimos que la historia no nos suelta, que nos tiene atrapados; otras, que somos nosotros los que nos hemos metido en ella, que estamos inmersos, absortos, sumergidos; otras, que nos hemos dejado llevar por el flujo de la historia, que hemos entrado en el *flow,* como me han dicho que dicen los *runners.*

Algunas de estas metáforas me hacen pensar en el desagüe de la bañera; todas ellas armonizan con otras expresiones que empleamos coloquialmente para referirnos a ese trance ligero que a veces nos provoca la ficción: nos sumimos en ella, sí, de algún modo nos perdemos cañería abajo y cuando volvemos a levantar la vista ya nos hemos pasado de parada.

Y todas estas sensaciones, de connotaciones un sí es no es ominosas —la lectura como trampa, abducción, droga o torbellino—, se buscan y se tienen por gratificantes.

La enajenación, pese a todo, nunca es total: si alguien pulsa la alarma de incendio, tiraré el libro por los aires y haré todo lo que mi superego sabe que no debo hacer en tales circunstancias (dejarme llevar por el pánico, gritar «¡fuego!, ¡fuego!» y tomar el ascensor más próximo). Es más: en ocasiones basta con que suene una notificación en el móvil, con que pase una ambulancia, con que se abran las puertas del vagón de metro y entre alguien que pudiera ser Chinaski para que se deshaga el hechizo literario.

A mí me gusta la noción de estar «enfrascado», una metáfora verbal casi opuesta a la del transporte (a fin de cuentas, Gerrig y Prentice no consiguieron *transportar* hasta Nueva York a sus lectores

de Yale, como escriben ellos mismos con un deje de decepción, a pesar de que les hicieron leer una historia que se ambientaba en aquella ciudad). Leyendo, uno puede alcanzar un espacio mental que no forzosamente se encuentra lejos del espacio físico, pero sí separado de él.

Sería temerario por mi parte intentar traducir los términos técnicos anglosajones que se emplean en lugar de esas metáforas: *transportation, narrative engagement* y *story world absorption.* En el manual que les dedicaron a esas palabrejas Frank Hakemulder, Moniek Kuijpers y otros colegas suyos, leo que, aunque difieran en ciertos aspectos, las tres abarcan casi el mismo espacio semántico y cabe considerarlas sinónimas. El texto puede favorecer la inmersión de los lectores de distintas maneras; por ejemplo, multiplicando los acontecimientos, haciendo que a los personajes les pasen muchas cosas: se ha observado que existe una correlación entre la cantidad de acción contenida en una escena narrativa y una experiencia subjetiva de suspense que puede acercarse a esos estados de absorción, y que se vincula con un incremento de actividad en zonas frontales de la corteza cerebral, del córtex premotor lateral y de áreas temporoparietales.

Pues bien, resulta que esa capacidad de dejarse llevar flotando sobre las aguas, apacibles o bravas, del río textual —que en parte depende de los textos y en parte de los lectores— ejerce de mediadora en muchos de los efectos de la literatura. Algunas facetas de la inmersión textual, como la atención y la implicación emocional, poseen un considerable poder predictor tanto del impacto que produce una historia como del placer que nos procura.

Bien mirado, esto resulta por completo evidente si uno lo piensa al revés: la ausencia de implicación personal en la lectura, la lectura desganada o apresurada, vacía la experiencia de todo su potencial cognitivo o lúdico.

Solo que, como tantas veces ocurre en este valle de lágrimas, no hay placer que no entrañe alguna pérdida. Sentirse inmerso en una historia reduce nuestra capacidad de adoptar una posición crítica frente a ella; dejamos pasar incoherencias o falsedades, y nuestras

creencias o actitudes pueden contagiarse de las que operan en la ficción.

Richard Gerrig y David Rapp, revisando algunos de los estudios que he citado en este capítulo, llegan a la conclusión de que conservar una mirada crítica respecto de lo que leemos, ya sea ficticio o no, exige cierta dosis de denuedo, algo que ellos llaman, vandalizando una conocida máxima de Coleridge, «construcción deliberada de la incredulidad»: «las personas deben realizar un esfuerzo consciente para no creer la información que encuentran en las narraciones literarias (así como en otros tipos de narraciones); de lo contrario, esa información tendrá un impacto en el mundo real».

Mi santa esposa ya ha encontrado una empresa local que le ayudará a fabricar los huevos del fin del mundo, pero cuando le comento mis lecturas para este capítulo le entusiasma la idea de crear un espacio inmersivo, una mina de coltán en una galería de arte, una playa llena de plástico, una cuneta de interestatal estadounidense sembrada de animales atropellados.

Temiendo que se nos llene de granulado tóxico o de tejones despanzurrados el exiguo apartamento al que nos da derecho el fomento de las artes, le recuerdo que, como sabe cualquiera que haya asistido a tres o cuatro funerales, no por estar físicamente inserto en una experiencia uno se encuentra emocionalmente implicado en ella. Además, cuando hablamos de «inmersión» en la lectura, lo hacemos de un modo figurado: meterse físicamente dentro de un libro, como un marcapáginas o una margarita, no debe de ser especialmente placentero. Las obras literarias que favorecen esa experiencia de lectura parecen ser aquellas que encuentran un equilibrio entre la acción y las descripciones, que no alteran demasiado la línea cronológica, que juegan con la sorpresa y el suspense. Y sobre todo aquellas en las que Chinaski pega un frenazo con su viejo Comet del 62, se baja trastabillando y, antes de desplomarse en el suelo del bar, grita:

—¡¿Se puede saber qué demonios es un aperol negroni?!

Bibliografía

Franziska Hartung *et al.:* «When fiction is just as real as fact: no differences in reading behavior between stories believed to be based on true or fictional events», *Frontiers in Psychology,* vol. 6, septiembre de 2017, art. 1618, p. 3. Frank Hakemulder *et al.* (eds.): *Narrative Absorption,* Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins Pub. Co., 2017, especialmente pp. 24, 55-58 y 218. S. Christian Wheeler / Melanie C. Green / Timothy C. Brock: «Fictional narratives change beliefs: Replications of Prentice, Gerrig, and Bailis (1997) with mixed corroboration», *Psychonomic Bulletin & Review,* vol. 6, nº 1, 1999, pp. 136-141. Melanie C. Green / Timothy C. Brock: «The role of transportation in the persuasiveness of public narratives», *Journal of Personality and Social Psychology,* vol. 79, nº 5, 2000, pp. 701-721. Melanie C. Green / Timothy C. Brock / Geoff F. Kaufman: «Understanding media enjoyment: The role of transportation into narrative worlds», *Communication Theory,* vol. 14, nº 4, 2004, pp. 311-327. Sobre los aspectos neurocognitivos, Moritz Lehne *et al.:* «Reading a suspenseful literary text activates brain areas related to social cognition and predictive inference», *PLOS ONE,* vol. 10, nº 5, mayo de 2015. Richard Gerrig / David Rapp: «Psychological processes underlying literary impact», *Poetics Today,* vol. 25, nº 2, 2004, pp. 265-281, cita en 268.

Leer a los lectores

Hace poco oí a varias personas comentar una experiencia que yo mismo tuve con doce o trece años: la de leer en el colegio *Rebelión en la granja,* de George Orwell, y descubrir un día con incredulidad que uno de los cerdos protagonistas representaba, en realidad, a un ruso llamado Trotski.

A decir verdad, no lo descubrimos, sino que *nos lo descubrieron:* el profesor nos explicó que debíamos entenderlo así, aunque en el libro no se mencionara al tal Trotski por ningún lado. Había que ser suficientemente desconfiado con los textos como para esperarse que un libro acerca de unos animales que se rebelan contra los granjeros hablase, «en realidad», de rusos muertos.

A esa desconfianza le ha dedicado Rita Felski uno de sus libros. Es lo que ella llama, recuperando un término de Paul Ricœur, «la hermenéutica de la sospecha»: el paradigma de lectura académico que nos invita a hilar cada vez más fino y a hacer decir a los textos literarios cosas cada vez más inesperadas y ambivalentes.

Fuera de las instituciones educativas, la lectura es menos sospechosa, más crédula y entregada. Más afectiva, desde luego. A ese tipo de lectura se la ha llamado, con una selección léxica mejorable, lectura «ordinaria». Véronique Rohrbach la define así: «entendemos por "ordinarias" las prácticas lectoras que quedan a la sombra de la que toma como referencia la enseñanza, ya sea escolar o universitaria; a saber: una lectura letrada centrada en el trabajo interpretativo de los textos».

Esta noción de lectura *ordinaria* debe relacionarse con la de leer *«in the wild»,* que empleaba Lisa Nakamura en un artículo sobre Goodreads, y que se parece a esa otra expresión, tan elocuente, que Daniel Cassany ha empleado en varias ocasiones, «leer al margen de la ley», y que yo llamo «lectura salvaje». En la bibliografía anglosajona actual sobre recepción empírica es frecuente oír hablar de *lay readers,* y en alemán de *Laienrezensionen.* El sustantivo *lay* y el lexema *laien-,* que significa «profano» o «lego», connotan un déficit de conocimientos que no tiene por qué verificarse en la práctica, pero que dialoga muy sugerentemente con esa forma de escolástica moderna que puede llegar a ser la hermenéutica universitaria en sus manifestaciones más oscuras.

A mí me parece muy útil hablar de «lectura ordinaria», «salvaje», «profana», «al margen de la ley», pero observo con algo de incomodidad que sus definiciones funcionan por exclusión: la lectura ordinaria no es académica, no es institucional, no es escolar. Y sin embargo —o por ello mismo—, la lectura ordinaria sería la lectura por defecto, la más frecuente, la espontánea… «ordinaria» también en sentido estadístico.

La lectura académica (la hermenéutica de la sospecha) no suplanta ni suprime la lectura ordinaria, lo que significa también que la lectura ordinaria no es enemiga de la académica. Una obligación escolar puede dar lugar a un testimonio de lectura ordinario, y una lectura ordinaria puede preparar una práctica escolar más típicamente hermenéutica. Ilustran el primer caso los numerosos usuarios que leen un texto por imposición escolar y luego se explayan —o se desquitan— en Goodreads:

—¡¿Cómo que el cerdito Bola de Nieve es un ruso?!

El segundo caso es el de aquellos estudiantes a quienes el profesor pide que escriban una redacción sobre uno de los libros que han leído voluntariamente. Por lo tanto, lo que importa no es tanto el contexto en el que se hace esa lectura como las restricciones y las condiciones que se le aplican.

Ya hemos aprendido a ver la lectura como un proceso dinámico, que tiene lugar en la cabeza de la gente y que evoluciona con el tiempo. Solo podemos conocer ese proceso de manera indirecta. Un medio frecuente de aproximarse a él consiste en realizar entrevistas con los lectores y preguntarles lo que determinado texto significa para ellos; otra posibilidad es llevar a cabo encuestas, o experimentos en los que se pone a prueba el efecto transformador que un texto literario puede tener sobre nuestra forma de ver el mundo, o sobre determinada competencia. (Desde luego, para responder a otro tipo de interrogantes, se emplean cada vez más a menudo resonancias magnéticas funcionales, lectores de ondas electromagnéticas, dispositivos de *eye tracking* y otros artilugios por el estilo).

En muchas otras ocasiones, el rastro de la lectura *precede* al gesto investigador. Las memorias y autobiografías bullen de consideraciones sobre el impacto que los libros han tenido en la formación humana e intelectual de sus autores. Durante el siglo xx, muchos lectores han escrito a los novelistas de éxito y les han participado su admiración, o sus reproches, o sus inquietudes. Más recientemente, encontramos en internet una cantidad verdaderamente oceánica de testimonios que los lectores dejan *motu proprio:* entradas de blog, posts en redes sociales o valoraciones en plataformas de venta en línea. Pero esos textos que producen los lectores ¿no serían, a su vez, susceptibles de interpretación?

Una pregunta que se me plantea con frecuencia al hablar de testimonios de lectura ordinaria es si, cuando los leemos, no caemos en un vórtice hermenéutico: interpretamos textos en los que se interpretan textos, y a su vez producimos textos susceptibles de interpretación. ¿Pueden interpretarse las interpretaciones?

Yo respondería con otra pregunta: ¿es interpretación lo que hacemos cuando leemos el prospecto de un medicamento, o una noticia de periódico, o un manual de histología? Pueden darse dos respuestas, que en realidad son la misma: (1) no es interpretación, o (2) sí es interpretación, pero no el mismo tipo de interpretación que aquel al que nos referimos cuando leemos, por ejemplo, *Rebelión en la granja.*

La lectura de cualquier tipo de texto exige una serie de procesos inferenciales y de decisiones lingüísticas sobre las isotopías dominantes y las acepciones más pertinentes. Pero un texto literario plantea *además* otra dificultad (y es literario en la medida en que plantea esa dificultad): la dificultad de decidir cuál es su referente.

Un texto factual sobre el paracetamol, sobre el Brexit o sobre las guerras púnicas no plantea ese tipo de interrogantes. Nadie se pregunta si el prospecto del paracetamol en realidad reformula el *topos* clásico del *carpe diem;* o quizá alguien sí se lo haya preguntado, pero la pragmática de un prospecto (de una noticia, de un manual de histología) no prevé ni privilegia ese tipo de lectura.

Los textos factuales son evaluados conforme a los principios pragmáticos de cualquier enunciado cotidiano: cantidad, calidad, relación, manera, etcétera. Desde luego, el Brexit nos puede hacer reflexionar —nos debería hacer reflexionar— sobre las pasiones humanas y los desafíos de la comunicación política, pero no tiene la misma plasticidad que un texto literario (o incluso que ese mismo texto disfrazado de texto literario, como se ha hecho en algunos experimentos). Es lícito (es decir, socialmente aceptable) hacer una lectura psicoanalítica de un poema, pero no de una noticia de periódico.

Creo, por lo tanto, que los testimonios de lectura, al igual que las noticias sobre el Brexit o los manuales de histología, poseen una univocidad que no encontramos en los textos literarios. Mejor dicho: poseen un grado menos elevado de ambigüedad. Mejor dicho aún —aunque no más claramente—: los modos en los que podemos resolver su ambigüedad están pragmáticamente restringidos.

Nada de ello significa que los testimonios de recepción sean registros forenses de la relación que el lector en cuestión ha

establecido con el texto. «Las cartas de los lectores [a los autores] nunca relatan experiencias reales de lectura», ha escrito la historiadora Judith Lyon-Caen; «los corresponsales aplican varios filtros consciente o inconscientemente».

Pero en esto, los testimonios de lectores ordinarios no se diferencian de ninguna otra escritura testimonial, o incluso documental: en todas ellas se dan fenómenos de selección, de autocensura, de respeto del decoro... Ahora bien, sacada de contexto, la afirmación de Lyon-Caen parece negar cualquier valor de realidad a las cartas de los lectores, en las que, paradójicamente, ella misma sustenta su argumentación. Yo abogo por hacer un uso precavido —ni ingenuo ni descreído— de esos testimonios. Son textos factuales que, de una manera tan oblicua o incompleta como cualquier texto factual, dan forma a una experiencia de lectura. Son documentos culturales que hay que analizar con cautela, pero que no merecen la sospecha de la hermenéutica.

Bibliografía

Lisa Nakamura: «"Words with friends": socially networked reading on Goodreads», *PMLA,* vol. 128, n.º 1, 2013, pp. 238-243. Daniel Cassany: «Leer y escribir literatura al margen de la ley», en *i Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil. Actas y Memoria de Congreso,* Madrid: Fundación SM / Ministerio de Cultura de España, 2010, pp. 497-514. Véronique Rohrbach: *Le Courrier des lecteurs à Georges Simenon,* Rennes: PUR, 2017, p. 277. Rita Felski: *The Limits of Critique,* Londres / Chicago: Chicago University Press, 2015. Judith Lyon-Caen: *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac,* s.l.: Tallandier, 2006, p. 120.

Camino de Canterbury

Imaginemos que en la Edad Media hubiera existido un monasterio al que peregrinos de todo el mundo hubieran acudido a explicar lo que pensaban de las canciones de gesta, de la lírica cortesana, de los cuentos ejemplarizantes relatados por los predicadores, de las cancioncillas populares, de los libros de caballerías, de esos relatos

llegados de Italia en los que pululaban criadas casquivanas, cocineros desahogados y damas sobradas de ingenio y picardía. Imaginemos que en el *scriptorium* de ese monasterio una horda de monjes se hubiera ocupado de transcribir a una velocidad infernal todos esos testimonios, hasta colmar con ellos miles y miles de códices de crujiente pergamino. ¿Acaso no consideraríamos hoy esa colección como la principalísima fuente de conocimiento de la literatura del periodo, como el lugar en el que los textos literarios revelan su ser verdadero de constructos mentales, infiltrados por las emociones y las ideas de sus lectores?

Pues bien, a dos clics de distancia tenemos esos monasterios inmateriales, bajo la advocación —bien poco santa— de los manes del ciberespacio: Goodreads, Douban, Anobii, Lovelybooks, Naver Books, Hebban, Bol, Babelio o Amazon.

Los historiadores de la literatura apenas si han comenzado a prestar atención a esos códices digitales, a esa incorpórea biblioteca de Babel de la recepción literaria que custodia un inextinguible yacimiento de lecturas singulares. Es cierto que las más antiguas de esas lecturas apenas si alcanzan una edad de doce o quince años, y que en ocasiones pueden resultar algo fulleras; con todo, cada una de ellas constituye una valiosa instantánea de esa bestezuela gelatinosa e iridiscente en la que se metamorfosea cada texto literario apenas es leído.

> Por primera vez en la historia, tenemos acceso a la respuesta verbalizada de millones de lectores, una oportunidad que puede abrir nuevas formas de comprender cómo los lectores ordinarios deciden qué libros leer, y cómo interactúan con ellos.

Quien esto escribe es Federico Pianzola, una de las personas que más empeño han puesto hasta ahora en analizar a gran escala las respuestas espontáneas de lectura en espacios virtuales. Pianzola ha detectado diferencias sutiles en los temas tratados en esas *reseñas,* o en la retórica empleada por los usuarios en función de su cultura, su nacionalidad o su sexo. Por ejemplo: los hombres parecen apreciar más los relatos cortos o las historias de terror, mientras que

las mujeres valoran con más generosidad las historias paranormales y románticas. También la relación respecto de la propia interfaz altera la forma de escribir, en el sentido de que quienes interactúan frecuentemente con esas plataformas tienden a ser más ecuánimes en sus juicios.

Peter Boot y Marijn Koolen, de la Real Academia de Ciencias de los Países Bajos (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen), han atendido a los términos privilegiados por los lectores holandeses para evaluar en línea sus lecturas, y han descubierto que no solo varían según el género literario al que se apliquen, sino que en ocasiones una misma palabra puede tener un valor positivo a la hora de juzgar un género y un valor negativo en otro. Por ejemplo, el término *spannend* —que me voy a dar el gusto de traducir como «de mucho intríngulis»— se asocia a reseñas muy positivas de novela negra y a comentarios muy negativos de novelas convencionales *(literary fiction);* lo contrario ocurre, sin embargo, con el término *hilarisch* (que, si me preguntan a mí, significa «descacharrante»).

Estos y otros investigadores de la Academia holandesa le enseñaron a un ordenador a identificar algunas funciones básicas de un corpus de recepción digital en neerlandés. Descubrieron que existe una correlación positiva entre las apreciaciones estéticas y la reflexión sobre lo narrado; es decir, que reflexionar acerca de lo leído fomenta la valoración de su calidad literaria, o viceversa. En cambio, ambas reacciones de lectura sostienen una relación negativa con elementos como el suspense, como si esa respuesta emocional a la trama suprimiera el juicio crítico.

Otro estudio todavía en marcha, desarrollado por los mismos investigadores junto con otros y otras colegas, sugiere que un mismo lector privilegia en sus comentarios en línea diferentes pronombres según el tipo de reacción lectora que revele en cada momento. El ejemplo más claro y menos sorprendente es el de los pasajes dedicados a resumir o describir la obra en cuestión, que suelen escribirse en tercera persona: «el protagonista es capturado por el villano; su mamá lo salva en el último momento». Menos esperable es lo que ocurre con las personas primera y segunda: las

reacciones más interpretativas —evaluaciones, moralejas, recomendaciones— tienden a privilegiar el pronombre «yo», mientras que los comentarios más centrados en aspectos experienciales como la conexión con los personajes, la inmersión o el suspense fomentan —al menos en las lenguas estudiadas— el recurso al «tú».

Otro de los estudios sobre las redes digitales de lectura que gozan de más predicamento es la tesis doctoral que Alison Hegel consagró en 2018 a Goodreads. Entre otras cosas, Hegel descubrió que las reseñas *amateur* publicadas en esa plataforma dedican más espacio a evaluar y a interpretar las obras literarias que las firmadas por críticos profesionales, lo que no deja de ser irónico si se considera la evaluación, *a priori,* como una función básica de la crítica profesional. Además, los lectores ordinarios recurrían a etiquetas genéricas más afinadas y complejas que las de los críticos de oficio.

Como fuentes de documentación, los repositorios de lectura social digital presentan una serie de desafíos específicos. No todos se dejan comparar fácilmente. En algunos, los usuarios tienden a sobrepuntuar, y en otros a ser más cicateros. Ciertas plataformas, como Goodreads, se encuentran vinculadas a empresas distribuidoras; otras son vulnerables a la censura de Estado. Se calcula que entre el 6 y el 10% de las reseñas han sido publicadas por cuentas falsas, pero las cuentas «verdaderas» son con frecuencia anónimas, o pseudónimas, y sus valoraciones pueden responder a motivaciones tan poco confesables como la voluntad de mejorar (o de perjudicar) las ventas de una obra determinada.

En Bielefeld, entre las pinsas y pintas con las que clausuramos un coloquio sobre este tema, tuvimos una discusión muy interesante a cuenta del significado que cada usuario otorga a las estrellas, es decir, a la evaluación cifrada de cada libro. Uno de los investigadores de la Academia holandesa se exasperaba:

—Hay gente que dice «no reseño libros malos: una estrella es un libro bueno que, sin embargo, no recomendaría». ¿Qué haces con eso?

Supongo que la estadística tiene una respuesta para esa pregunta, como para casi todas. Sí, efectivamente, las plataformas

digitales de socialización lectora son muchas veces objeto de un uso salvaje, alejadísimo de los protocolos experimentales de los laboratorios, pero me gusta pensar que lo que se pierde en rigor se gana en espontaneidad, y que algún día daremos con la manera de sortear todos esos obstáculos.

Si bien los testimonios de lectura en línea no tienen visos de estar a punto de integrarse en las historias de la literatura tradicionales, de momento han congregado en torno suyo a una electrizante y electrizada comunidad de académicos que combina una amplia paleta de disciplinas: desde los estudios literarios hasta la administración de empresas, pasando por la informática, la ingeniería, la etnología urbana, la psicología y la lingüística. Lo que están haciendo muchos de esos investigadores —a menudo investigadoras— es aplicar a los testimonios de lectura técnicas de *distant reading,* es decir, de análisis estadístico asistido por herramientas de estilometría digital, algoritmos de inteligencia artificial, minería de datos y esotéricas operaciones matemáticas.

Yo pienso, no obstante, que una lectura atenta, un *close reading* de un número de comentarios mucho más modesto también puede hacer aflorar aspectos interesantes de la lectura ordinaria.

Tomemos un clásico de la literatura inglesa como *Los cuentos de Canterbury*, una obra escrita por Geoffrey Chaucer en los últimos años del siglo XIV. Chaucer encadenó sus cuentos dándole a cada uno un narrador distinto, como había hecho Boccaccio unas décadas antes. Esos narradores, peregrinos que se dirigen a la catedral de Canterbury, rivalizan por contar la historia más sabrosa. Al ganador lo invitarán a comer en una posada de Southwark en la que, según se cuenta, servían un vinillo peleón por el que también habría merecido la pena peregrinar.

Tal vez por influencia de las prácticas escolares, muchas de las reacciones publicadas en Goodreads comienzan con un resumen de la obra leída o con un comentario acerca de su interés para la historia literaria, y especialmente cuando se comentan clásicos como *Los cuentos de Canterbury,* que figuran en los programas docentes de muchos institutos y universidades. Pero enseguida se abren paso las opiniones personales, las asociaciones caprichosas, la atracción

por unos personajes, la aversión a otros, y toda una serie de reacciones espontáneas a las que regresaré en un par de capítulos. Muchos lectores debaten si la modernización del texto medieval facilita o arruina la lectura («leer inglés antiguo es muy fácil», escribe uno, «es como leer mensajes de texto con erratas»). Hay quien querría estrecharle la mano a Chaucer, y quien confiesa que solo leyó los cuatro cuentos que mandaron en clase. «Me gusta más Raymond Carver», proclama una. Otro se pregunta cómo es posible que los peregrinos pudieran escuchar los cuentos si iban a caballo («solo puedo suponer que se iban pasando un megáfono…»). Hay comentarios sesudos y metódicos («la magnificencia de este libro radica en los tres elementos siguientes…»); otros, lacónicos y superficiales («¡qué divertido!»). Esporádicamente, permiten recolectar datos relativos al contexto de lectura o a los motivos que animaron a los lectores a abrir el libro.

Los *Cuentos de Canterbury* quedan truncados antes de que el premio prometido llegue a concederse. La obra de Chaucer se plantea como un certamen, pero, ya sea por voluntad del autor o por los azares de la transmisión textual, escamotea el veredicto, como delegando esa responsabilidad en nosotros, los lectores. Es más, los peregrinos ni siquiera llegaron a su destino, la catedral de Canterbury, donde tal vez alguien hubiera podido registrar sus impresiones respecto de los cuentos que habían estado aullando con un megáfono. Me apuesto una cena en la taberna de Southwark a que el resultado no habría sido muy distinto del que hoy podemos leer en línea.

Bibliografía

Federico Pianzola: *Digital Social Reading: Sharing Fiction in the 21th Century,* 2021, libro digital (https://wip.mitpress.mit.edu/digital-social-reading), capítulo 3; allí también se encontrarán referencias sobre la proporción de cuentas falsas. Peter Boot / Marijn Koolen: «Captivating, splendid or instructive?: Assessing the impact of reading in online book reviews», *Scientific Study of Literature,* 2020, vol. 10, nº 1, pp. 35-63. Marijn Koolen / Julia Neugarten / Peter Boot: «"This book makes me happy and sad and I love it". A rule-based model for extracting reading impact from English book reviews», *Journal of*

Computational Literary Studies, vol. 1, nº 1, 2022. Marijn Koolen *et al.:* «How can online book reviews validate empirical in-depth fiction reading typologies?», conferencia impartida en el congreso de IGEL (International Society for the Empirical Study of Literature) en Monopoli, del 28 al 30 de septiembre de 2023, https://igelsociety.org/events/igel2023/. Alison Hegel: *Social Reading in the Digital Age,* tesis doctoral, UCLA, 2018; especialmente pp. 37-38 y 78-79.

Los lectores de un Nobel

En mi memoria, esta peregrinación rima con otra que emprendí, cuando todavía tenía energía y tiempo, hacia un Canterbury hispánico, cerca del *finis terræ.*

De Zamora en adelante, el tren va reduciendo velocidad hasta alcanzar el paso del siglo XX. Tres horas largas aún de ahí a Santiago, atravesando bosques de liquen y montes de niebla. Luego cambio de tren, me bajo en Padrón y sigo por el arcén de la carretera, alumbrándome con el móvil, entre talleres de coches, pazos desmoronados, almacenes mayoristas —Gran Chino Galicia—, hasta que salgo de Iria Flavia y llego a la rotonda donde está mi hotel.

Los veinte, treinta, cuarenta clientes del hotel son todos hombres. Todos, oye. Unos comen en mesas de ocho y deben de ser los que están cosiendo las serranías de Orense con autopistas. Otros cenan solos, delante de sus teléfonos y de la botella de Veterano. Imagino que son policías, representantes, camioneros, peritos. Alguno tiene acento canario. Otro tiene rasgos orientales —Gran Chino Galicia—.

Podría pensarse que todos esos hombres están dirigidos por una sola mente gregaria que mesmeriza a los turistas con feromonas y los asa a la parrilla en las noches de luna llena; pero lo cierto es que yo también pertenezco a la colmena, y que este ambiente espeluznante de hotel de carretera —mondadientes higiénicos, persianas de manubrio, radios empotradas— es depositario de alguna clave ignorada de la masculinidad actual.

Ayer hizo sol, pero hoy llueve de lado, a mala *leite,* por lo que llego a la Fundación Camilo J. Cela con las perneras caladas y el

repeluco muy adentro del cuerpo.

—¿A esta lluvia en gallego cómo la llamáis?

Iván, el archivero, se chotea sin mala intención:

—Chuvia.

A media mañana entra Paco. Paco es un señor que nació en Almadén y vivió en Ponferrada. Un día se quedó viudo, echó a andar, cayó en Padrón y se dijo «hasta aquí hemos llegado». Todos los días, después de tomarse dos cafés y leerse tres periódicos, se acerca a la Fundación a echar una mano, lo que más que nada consiste en hacer tertulia.

—Está lloviendo a mares.

Iván le quita hierro:

—Esto siempre es así. Tienes que irte muy adentro de Escocia para encontrar un sitio en el que llueva más que en Pontevedra.

Bibliotecaria que aparece, bibliotecaria a la que le tengo que explicar qué hago yo allí. Y no es plato de gusto, porque yo mismo no tengo muy claro qué hago allí. He ido a buscar fuentes que permitan reconstruir cómo se leyeron históricamente las novelas de Cela. Pero en la extensa correspondencia que custodia la Fundación se habla casi de cualquier cosa menos de literatura. En el mejor de los casos, los lectores le preguntan al escritor si tal o cual novela es suya, o le felicitan por su cumpleaños, o le mandan acrósticos, o le piden consejo sentimental. Las más de las veces lo llaman lumio, golfo, cenutrio, rufián, majadero, urinario, zurrupio, infando, bujarra, sodomita, guarro, hijoputa, soplapollas y muchas otras cosas igual de edificantes, unas veces porque si es facha y otras porque si es rojo. Una lectora le remite el texto íntegro de *San Camilo 1936* hecho pedacitos muy pequeños. Lector hay que, nada más insultarle, le pide que a ver si puede publicarle un cuentecito suyo en la revista que dirigía, *Papeles de Son Armadans.* Alguien que firma «El Emigrante Vagabundo» le ruega con muchas mayúsculas que lo ayude a instaurar un Consejo Nacional de Cerebros que sirva de Guía en Ideas Sanas Universalistas de la España Internacional que volverá a Conquistar el Mundo y a redimir a las Naciones subdesarrolladas. Otro le pide que la Real Academia quite la U después de la Q. Otro se queja de que un académico anuncie

champán. Otra le pregunta qué significa la palabra «hiato». Otra le cuenta su divorcio con pelos y señales, y le confía que, en lo sexual, su nuevo amante la llena plenamente. Muchos le envían fotocopias de la carta que Cela escribió con veintiún años, ofreciendo al nuevo régimen sus servicios como delator. Muchos más le piden un autógrafo para su colección, o un libro por la filosa.

Yo no lo sabía, pero para dirigirse a un español eminente, muchos individuos tiran de lo que tienen más a mano: cartones de calendarios, el reverso de un envoltorio de bombones, hojas de agenda, formularios, estampas piadosas, tarjetas de visita y páginas arrancadas de revistas o de manuales de mecánica automotriz. Una mujer le manda, en una paginita cuadriculada de bloc, el billete siguiente: «Mi muy señor mío: he leído en *La Vanguardia* que necesitan señoritas feas. Tengo la *sitisfacción* de comunicarle que me dé la Dirección de los Estudios de Hollywood».

Yo me imagino a don Camilo sentado a la mesa delante de esas cartas y de una botella de Veterano, y me entra un nosequé que podría confundirse con la compasión. (Otras veces don Camilo se metía en una especie de probador pintado de negro que había mandado hacer, sin más compañía que el culo de un maniquí pintado de azul, y escribía una novela ininteligible. También esa escena encierra, alquitarada, una clave o un símbolo de lo que significa o ha significado ser hombre).

En esto, cae una tromba de agua, el viento arrecia y todo lo que hay detrás de la ventana desaparece. Suena un ruido sordo como de matraca y abrimos media puerta a ver qué ha ocurrido. El chaparrón ha tumbado el ciprés centenario del camposanto. El pórtico de la colegiata se ha salvado por intervención divina. Iván está afectado y pierde las ganas de conversación para el resto de la tarde.

—¡Carallo! —dice—. ¡Non vi chover así en mi vida!

«Le Revenant»

En unas memorias con forma de anecdotario, el narratólogo Gérard Genette dedica una página a la biblioteca de sus padres, en la casa

familiar. Era una colección modesta de apenas cien ejemplares, en los que se mezclaban éxitos comerciales, libros del momento y gustos heredados. «A este repertorio de impresos añadía mi madre, para su uso personal, algunos poemas que había copiado a mano, no sé cuándo ni de dónde, en un cuaderno hoy desaparecido», recuerda Genette; y prosigue relatando cómo ella le hizo leer y releer de ese cuaderno, tan saturado de romanticismo, el poema «Le Revenant», de las *Contemplations* de Victor Hugo.

Se trata de un poema narrativo, en alejandrinos, de estrofas encadenadas y lleno de encabalgamientos; esa tensión de un verso a otro, de una estrofa a otra, presagia el sobrecogedor desenlace. Es un poema tan bueno que uno puede ganar un aplauso fácil parafraseándolo en prosa e incluso en otra lengua.

El poema habla de un niño de tres años, esa edad en la que el lenguaje, escribe Hugo, revolotea en su boca como un pájaro joven. Un mal día lo atrapa el garrotillo, enfermedad fulminante que a mediados del siglo XIX se cobró un escalofriante tributo de cientos de miles de víctimas, en particular entre los más pequeños; el poeta habla de ella como si todos sus lectores hubieran visto de cerca sus estragos. En el pecho del niño —dice— parece oírse cómo «el gallo monstruoso de la tumba le canta a su alba oscura», hasta que su respiración se extravía en esa noche.

La madre, que ha permanecido varios meses anonadada por la pérdida, se siente un día grávida de nuevo. «¿Quién es este extranjero?», piensa. Impresiona esa formulación brutal, en la que el duelo y la ausencia terminan por construir un hogar. Aun después de dar a luz, solo tiene pensamientos para el hijo fallecido. Hasta que el recién nacido, en su regazo, pronuncia distintamente estas palabras: «Soy yo. No lo digas».

La anagnórisis sobrenatural («soy yo») se me hace algo efectista; es la última frase, ese «no lo digas» con el que se lacra el milagro, lo que más me maravilla del poema.

Antes de que naciera Gérard Genette, su madre había atravesado un trance casi idéntico al que relata Victor Hugo, y no exige mucha penetración psicológica suponer que esos versos, de algún modo, daban una expresión al vínculo agridulce que la unía al hijo

superviviente. Se observará que no leía ella el poema, sino que era su hijo el que debía leerlo, actualizando con su propia voz las palabras finales —«soy yo, no lo digas»—, figurando un milagro que duraba lo que duraba la lectura.

Las historias de la lectura consignan la existencia de esos cancioneros privados, mucho más modestos que aquellos cancioneros tardomedievales en los que los nobles conservaban las canciones de sus trovadores preferidos. A la práctica contemporánea nadie le ha prestado atención. Como Genette, yo también dejé que se extraviase un legajo de hojas cuadriculadas, mecanoscritas, en las que mi abuela materna había copiado poemas de Campoamor y de otros autores de la generación de sus abuelos.

Con Jean-François Botrel, que es uno de los más importantes historiadores de la lectura en España, nos propusimos durante un otoño bretón empezar a estudiar este tipo de documentos, en los que esperábamos encontrar algunas claves del uso que se ha hecho en la época contemporánea de las formas líricas. Comenzamos juntando los cuadernillos que, andando el tiempo, habíamos logrado adquirir, cada uno por nuestra cuenta, en puestos callejeros y librerías de anticuario. Luego, escribimos a aquellos colegas a los que suponíamos atentos a los testimonios históricos de lectura, y casi siempre nos recompensaron con fotos de algún cancionero similar que habían encontrado en un baratillo, a veces muchas décadas antes.

En conjunto, nuestro corpus de trabajo no sube aún de veinte testimonios, escritos entre 1850 y 1950, que, aunque poco numerosos, revelan un acervo de lecturas fresco, mestizo, vivo, en el que alternan textos de distintas épocas, lenguas, naciones. Mezclan alta cultura con canciones populares o con composiciones humorísticas, a veces anónimas, que han pasado por debajo del radar de la historiografía. Los cancioneros ordinarios revientan las periodizaciones y las fronteras disciplinares dentro de las cuales solemos organizar la enseñanza de la literatura.

Lejos de someterse a una preservación reverencial de textos, como alguna vez se ha supuesto, las copias no son en absoluto serviles; al contrario: contienen frecuentes variaciones y omiten el

nombre de los poetas, mientras que no es raro que la firma de los transcriptores se repita, insistentemente, al pie de los versos, como si el momento de la copia suplantase y en cierto modo anulase el de la invención.

Estas transcripciones no solo parecen haber tenido por finalidad preservar los textos del olvido, sino que también cooperaban a su memorización, o permitían su declamación, como en el caso de la madre de Genette. Varios de ellos o fueron entregados a la persona amada como prueba de devoción, o se inscribían más ampliamente en un contexto de seducción romántica. Al pie de un poema titulado «Dame un beso», un copista de amores poco excluyentes —tal vez *una* copista, quién sabe— ha escrito: «se la mandé a Leopoldina R. y a María C.». Algunos contienen dibujos y, excepcionalmente, comentarios personales.

Estos cancioneros ordinarios, próximos a la escritura íntima, diarística, vienen a demostrar cómo los textos líricos cobran sentido —sentidos— en un contexto privado, dando forma verbal a las experiencias anímicas de los lectores. La palabra de aquellas «grandes almas que la muerte ausenta», que decía Quevedo, la letra enmudecida hace décadas o siglos, se anima y revolotea en la boca de lectores nuevos, quienes, atónitos por la sorpresa, piensan: «soy yo».

Bibliografía

Gérard Genette: *Bardadrac,* París: Seuil, 2006, pp. 50-51.

Un horóscopo de lectores

La residencia artística de mi esposa toca a su fin. La fundación ha organizado un piscolabis de clausura, con palitos salados y cerveza en vasos de papel. Viene mucha más gente que a la inauguración, gente a la que hemos tratado estas últimas semanas y que se acerca más que nada a despedirse de nosotros. Yo pego la hebra con un matrimonio de chilenos a los que conozco del parque infantil. En

cuanto vuelvo a quedarme solo, dando sorbos a mi cerveza, escucho sin querer —y sin querer evitarlo— la conversación de una parejita de estudiantes de alguna de esas cosas que se estudian ahora. Una de ellas lleva un jersey de navidad, aunque estamos a mediados de septiembre.

—Tía, menos mal que esto es gratis.

Tal vez ellas, tras oírme hablar con los chilenos, pensaron que yo no entendía el alemán, o tal vez eran demasiado jóvenes y desinhibidas para que les importase si las entendía o no.

—A mí esto me recuerda lo que nos contaron en la facultad sobre el acorde de color. ¿Quién era?

—¿Quién era quién?

—El pavo del acorde de color.

—No sé, no me acuerdo… Klee, Klimt.

—Hala, cómo va a ser Klimt.

—Pues perfectamente puede ser Klimt.

Y la otra, que no tiene ganas de discutir:

—Jolín, eres más aries…

La parejita lee los proyectos salvíficos que han escrito en la pared quienes las precedieron. Algunos les hacen reír. La que es aries total no vacila un instante, agarra el rotulador y pone: «pararlo todo, ahora, ya». La otra, signo de agua, se lo piensa mucho para acabar escribiendo, con unas minúsculas angulosas, «all you need is love».

Esta última señala un huevo montado algo al margen del diorama, como si los demás huevos le hubieran dado de lado.

—Qué pena, ese huevo.

—Ostras, yo creo que va a ser ese el de la respuesta correcta. En plan: lo abres y dentro está la fórmula de la fusión nuclear, o algo así.

—Pensaba que no había respuesta correcta.

—O igual solo hay respuestas correctas. Como en los exámenes de tipo test: *all of the above.*

All of the above rima con *all you need is love.* Ahí hay un estribillo que merece la pena explorar. Pero todo esto viene a cuento —si es que viene a cuento— de que yo andaba estos días pensando en los tipos de lectores. Durante el siglo pasado fue de buen tono distinguir

entre dos tipos opuestos de lectores, o dos modos opuestos de leer: uno más reflexivo, otro más emocional; uno más circunspecto, otro más candoroso. Algunos autores, asumiendo la teoría freudiana de la mente escindida, introdujeron entre esos dos polos el inconsciente, pero esa presencia tercera y fantasmagórica apenas si lograba aflojar el binarismo del planteamiento.

Oyendo a la parejita de la exposición —visitar una exposición de arte viene a ser como pasearse por el interior de un poema—, me digo que esas categorías les quedan pequeñas, igual que el jersey de navidad. A juzgar por los retazos de conversación que he podido espiar, su experiencia estética de esta tarde posee una lista de ingredientes más larga que la de un phoskito.

James R. Squire comenzó en los años 1950 a interesarse por la lista de ingredientes de la lectura. Observó, por ejemplo, que sus alumnos solían resumir o parafrasear partes de las obras leídas; que establecían vínculos afectivos con los personajes; que emitían espontáneamente valoraciones estéticas, sobre todo en lo que tocaba al estilo. También juzgaban las acciones de los personajes, como habían hecho pocos años antes las estudiantes de Louise Rosenblatt con la Nora de Ibsen: «e[s] una tonta por haberse vuelto tan dependiente de su esposo», «nunca tendría que haber abandonado a sus hijos, por muy infeliz que fuese». En los comentarios recogidos por Squire había espacio —mucho, incluso— para la hermenéutica, para las interpretaciones, pero también para asociaciones anecdóticas: «de pequeño confundía Transilvania con Pensilvania», «una vez vi el esqueleto de una ballena», «mi prima también se llama Lolita».

El informe de Squire, aunque ya ha alcanzado una edad venerable, me continúa cautivando por dos motivos: primero, porque su autor se dio cuenta de que las inferencias realizadas durante la lectura pueden verse interferidas por otras obras, un poco como Frederic Bartlett, antes que él, había descubierto entre los recuerdos de lectura detalles *importados* de otras ficciones; y en segundo lugar, porque les prestó atención a los factores que podían modular la forma en la que se reaccionaba a lo leído; por ejemplo, el sexo, ya

que los chicos tendían a hablar más de unos aspectos que las chicas, o viceversa.

Hay que esforzarse por resistir el instinto de la dicotomía. Quienes han recopilado últimamente testimonios empíricos de lecturas literarias tienden a subdividirlas en cinco o seis componentes, parecidos a los de Squire. También la minuciosa lista de ingredientes de la lectura que propuso Olívia Fialho en 2012 puede verse como una serie de variaciones de esos mismos cinco o seis motivos: describir a los personajes, juzgarlos, establecer alguna forma de relación personal con ellos; parafrasear, generalizar, evaluar o cuestionar el texto en su dimensión formal; ponerlo a dialogar con el mundo, con uno mismo, con otros textos.

¿Y no podría subsumirse esa prolija lista de ingredientes en la vieja y canónica oposición entre el examen racional y las reacciones afectivas? Yo creo que no. Yo creo que esa oposición viene a ser como distinguir, en un vaso de cerveza, entre el líquido y la espuma. La diferencia salta a la vista, pero a poco que se piense todo es cerveza.

Ya lo sé: muchas veces somos los propios lectores los que hablamos de nuestras emociones, de nuestras sensaciones, de nuestros sentimientos, y las ciencias humanas han reconquistado hace bien poco el derecho a estudiar y a dar dignidad a ese tipo de reacciones afectivas, que durante siglos fueron consideradas demasiado ñoñas y sentimentaloides, demasiado poco «masculinas» —e indignas, por lo tanto, de recibir atención académica—. Sin embargo, me digo que toda reacción a un texto, a la estructura de la trama, a sus personajes, a su forma, al «mensaje» que uno cree percibir en él, es susceptible de ser recubierta por una suerte de espuma emocional más o menos espesa. Algunos investigadores de la lectura, como Don Kuiken y David Miall, han hecho de esa espuma un objeto de estudio privilegiado, y bajo ella han tropezado con muchos de los gestos que la tradición atribuía a una mente caricaturescamente cartesiana, castrada y sin corazón. Para ellos, lo específico de la lectura literaria radica precisamente en que fomenta unos sentimientos que conducen a una «comprensión» ampliada, a

una forma de sentido más profunda de la que pueda tener un razonamiento lógico incorpóreo.

Aceptando que en los testimonios de los lectores existen cinco o seis ejes de variación recurrentes, la estadística podría identificar constelaciones de lectura, y acaso determinar que ciertas personas propenden más a unas que a otras. Pienso en esos gráficos radiales con los que se plasman, de un modo sinóptico, los valores de varias variables, en esos polígonos escalenos que recuerdan las constelaciones de un cielo desnortado o los vectores de una carta astral.

Habría un zodiaco de lectores, cada uno con sus manías y su horóscopo.

La parejita de la exposición se ha hecho el selfi de rigor, ha arrasado con los palitos salados y se ha ido del bracete. Ya vamos quedando solo los íntimos, los que no podemos desertar antes de que la fiesta termine por completo. Algunos empiezan a desmontar las mesas. Todo esto hay que desmontarlo, barrerlo, limpiarlo, para que mañana pueda darse aquí una clase de taichí.

Me acerco al diorama y tomo uno de los huevos. Compruebo, estupefacto, que pesa mucho más de lo que suponía. Posee esa gravidez inesperada de una pistola, de un cuchillo hon-deba, de un cerebro humano. Curiosamente, yo nunca hasta ahora me había preguntado qué tienen dentro. Intrigado, comienzo a pelarlo, a desprenderle las hojas de papel de aluminio pintado, y enseguida se me revela su misterio.

No es que no tengan nada dentro: es que no tienen *dentro.*

Son huevos de mármol macizo.

Bibliografía

Divisiones más o menos dicotómicas proponen Roland Barthes (*Le Plaisir du texte,* París: Seuil, 1973), Michel Picard (*La Lecture comme jeu,* París: Minuit, 1986), Vincent Jouve (*L'Effet-personnage dans le roman,* París: PUF, 2001) o, ya en nuestro siglo, Dominique Legallois y Céline Poudat («Comment parler des livres que l'on a lus? Discours et axiologie des avis des internautes», *Semen,* nº 26, 2008, §6). James R. Squire: *The Responses of Adolescents While Reading Four Short Stories,* Champaign: NCTE, 1964; los ejemplos son

de mi cosecha. Louise Rosenblatt: *La literatura como exploración,* México: FCE, 2002 [1938], pp. 144 y 250. Cuando hablo de estudios empíricos recientes pienso en Alison Hegel (*Social Reading in the Digital Age,* tesis doctoral, UCLA, 2018) o en Peter Boot y Marijn Koolen («Captivating, splendid or instructive?: Assessing the impact of reading in online book reviews», *Scientific Study of Literature,* 2020, vol. 10, nº 1, pp. 35-63). Olívia da Costa Fialho: *Self-Modifying Experiences in Literary Reading: A Model for Reader Response,* tesis doctoral, University of Alberta, 2012, pp. 343-346. Don Kuiken / David S. Miall / Shelley Sikora: «Forms of self-implication in literary reading», *Poetics Today,* vol. 25, nº 2, 2004, pp. 171-203; para un ejemplo deductivo de los componentes de la lectura véase, de los mismos autores, «Expressive reading: a phenomenological study of reders' experience of Coleridge's *The rime of the ancient mariner», Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts,* vol. 5, nº 3, 2011, pp. 258-268.

Un mapa para la ficción

Durante ocho años largos mi mujer y yo vivimos en un pueblecito llamado Tilff, en el extrarradio de Lieja. El nombre de Tilff deriva de los numerosos tilos que en tiempos caracterizaron esa región, a las puertas de las Ardenas; cuando nosotros nos mudamos allí, apenas quedaban sino cuatro o cinco. Como testimonio del antiguo carácter rural de la localidad, algunos chalets conservaban pesebres ornamentales en las fachadas, y habían transformado viejos peroles de leche en buzones de correos. Tilff, como tantos pueblos en la periferia de núcleos urbanos, estaba destinado a transformarse en pueblo-dormitorio, con el agravante de que todo el tráfico del valle debía transitar por su fatigada carretera de dos carriles para conectar con la autopista.

Un grupo de vecinos, atribulado por el ruido constante del tráfico y por la destrucción del tejido económico de Tilff, decidió incorporar la mirada de dos arquitectos de mi universidad. Estos arquitectos, haciendo gala de una generosidad infrecuente, no solo reconstruyeron con sus estudiantes la orografía y la evolución urbanística de toda la zona, sino que también dedicaron ya no sé si uno o varios días a explorar *in situ* las antiguas servidumbres, los

cauces de agua, las huertas hoy asfaltadas y convertidas en plazas de aparcamiento. Y, antes de presentar sus resultados, les propusieron a varios vecinos que dibujasen el pueblo. No exactamente un mapa, sino más bien una representación emocional de lo que el pueblo era para ellos.

Una tarde presentaron los resultados de sus investigaciones en el salón municipal, y proyectaron varios de esos dibujos. Recuerdo que, entre los muchos aspectos fascinantes que revelaban, relativos a los usos del espacio público y a los lugares más transitados, se hallaba el hecho de que un barrio —lo que en los pueblos se entiende por barrio: un puñado de casas— no figuraba en ninguno de los dibujos. Y no se trataba de un barrio feo: por el contrario, constituye un reducto relativamente bien conservado de la antigua arquitectura regional, empingorotado sobre la loma de una colina, atravesado por un arroyo carcajeante que asoma y se esconde de alberca en alberca. Lo que sucede es que esa parte del pueblo vive a la sombra de la autopista que, hará cosa de cincuenta años, construyeron literalmente encima de ella, tendiéndola sobre enormes pilares de cemento. Justo debajo de la autopista el zumbido de los coches apenas si es un ruido más junto al rumor del arroyo y los cantos de los pájaros, pero basta con alejarse cincuenta metros en cualquier dirección para percibirlo como un estruendo hostil. Por eso ese barrio lo considerábamos todos, inconscientemente, un espacio indigno de nuestra atención.

Esa noche regresé a casa y le hice a mi mujer un enfervorizado resumen del encuentro con los arquitectos. Me entusiasmaba ese empleo del dibujo ordinario, del garabato, como ventana a los procesos cognitivos. La literatura también tiene algo de territorio escabroso; me pregunto —le dije— si no se podrán explorar las lecturas salvajes aplicando el mismo método.

Ella me echó una mirada que quería decir «parece mentira que después de tantos años viviendo con una pintora tengan que venir dos arquitectos para que se te ocurra»; y también «he visto gente lenta de reflejos, pero lo tuyo es para nota», y sobre todo «esta me la vas a pagar; aún no sé cómo, pero esta me la vas a pagar».

Para alivio de mi matrimonio, la idea ya se les había ocurrido antes a otros. Phyllis Whitin empleó los dibujos de sus alumnos como instrumentos con los que retroalimentar procesos interpretativos, en una dinámica de media duración, que se extendía a lo largo de varias semanas. Las imágenes devenían en «lentes metafóricas» con las que volver a escrutar el texto desde una óptica ligeramente distinta, descubriendo en él nuevas facetas. Whitin se inspiraba en los trabajos que Peter Smagorinsky había realizado a finales de los años 1990, en los que hacía que sus alumnos ensayasen formas artísticas y simbólicas para dar cuenta de la experiencia de lectura. En uno de ellos, Smagorinsky detallaba el proceso mental por el que un adolescente había ilustrado un relato de William Carlos Williams, reduciéndolo a una escena dotada de gran resonancia emocional, introduciendo elementos salidos de su caletre y relacionándolo con una película que había visto.

Un estudio mucho más reciente proponía a los voluntarios dibujar el primer párrafo de *El castillo.* Según demuestran los borradores de esta novela, Franz Kafka comenzó a escribirla en primera persona, antes de cambiar de opinión y adoptar el narrador heterodiegético —es decir, en tercera persona— que encontramos hoy en la versión definitiva. Aprovechando esta doble redacción, los investigadores les dieron a leer a unos voluntarios una versión, y a otros la otra. Al final resultó que el tipo de narrador no ejercía ninguna influencia perceptible sobre los dibujos, y que la mitad de los participantes dibujaba al narrador de Kafka como un muñeco de palitroques. Según los investigadores, el esquematismo de ese muñeco se deriva de que podría ser cualquiera. El tipo de cualquiera que muere en el juego del ahorcado.

Nada demuestra mejor que al leer no *vemos* la ficción dentro de nuestra cabeza que ponerse a dibujarla. Inmediatamente nos enfrentamos a un sinfín de decisiones que no hemos debido tomar antes, durante la lectura: ¿en qué posición se encuentran los personajes?; ¿de qué color es la alfombra?; ¿alguien lleva gafas?; ¿qué diablos es un arquitrabe? Los autores del artículo sobre *El castillo* tienen para ello una explicación genialmente conceptista: «la representación verbal posee una mayor capacidad [que otras formas

de representación, se entiende] para negarse a concretar sin hacer ver que no está concretando».

También yo he terminado haciendo que mis estudiantes dibujen alguno de los textos que les obligo a leer. Suelo escoger para ello «¡Adiós, Cordera!», un cuento de Leopoldo Alas, escrito en 1892, acerca de la transformación de la sociedad rural, no tan distina de la que cien años después sufriría Tilff. El cuento establece un paralelismo entre el destino de la vaca protagonista, conducida en tren al matadero, y el del hijo de su propietario, que terminará subiéndose a otro tren para servir como soldado en una guerra que no entiende; la percepción de ese paralelismo salta a la vista en los dibujos de algunos estudiantes, hasta el extremo de hacerlos coincidir en el mismo convoy.

Un día, nosotros también tomamos el tren y abandonamos un mundo rural que ya apenas si existe fuera de la literatura, debajo de alguna autopista.

Bibliografía

Peter Smagorinsky / John Coppock: «Cultural tools and the classroom context. An exploration of an artistic response to literature», *Written Communication,* vol. 11, nº 3, 1994, pp. 283-310; Peter Smagorinsky: «Artistic composing as representational process», *Journal of Applied Developmental Psychology,* nº 18, 1997, pp. 87-105. Phyllis Whitin: «The interplay of text, talk and visual representation in expanding literary interpretation», *Research in Teaching of English,* vol. 39, nº 4, 2005, pp. 365-397, especialmente p. 384. Emily T. Troscianko / James Carney: «Drawing Kafka's *Castle.* An experimental expansion of the theory of cognitive realism», *Scientific Study of Literature,* vol. 11, nº 1, 2021, pp. 35-73; cita en 66.

Leer a largo plazo

En algún momento me asalta la sensación de que quizá estemos esperando demasiado de un solo libro: una conversión, una metamorfosis interior que nos permita abandonar el lastimoso estado de gusano y nos convierta en un lepidóptero fascinante.

O, por lo menos, en un gusano distinto.

Muchos lectores relatan ese tipo de encuentro fulgurante con un libro milagroso, con un libro que abre una bifurcación en la vida. Historiadores de tanto renombre como Jacques Le Goff, Georges Duby o Michel Pastoreau decidieron orientarse hacia el estudio de la Edad Media fascinados por la lectura de *Ivanhoe.* Un profesor de la universidad de California en Santa Bárbara rememora que, con dieciocho años, halló en las *Metamorfosis* de Ovidio una condena del consumo de carne que le pareció imbatible, y no solo abrazó el vegetarianismo, sino que terminó dedicando su vida a estudiar la historia de dicho movimiento.

Hace unas semanas leí en el periódico el caso de un librero de Berlín que en su juventud realizó la prestación social sustitutoria en un psiquiátrico. Una mañana descubrió el cadáver de un paciente que se había ahorcado con una corbata. Impresionado, quiso dar un volantazo a su vida y abandonar el servicio social, pero un poema de Henri Michaux, surrealista, apenas inteligible, le ofreció la entereza que necesitaba.

—Parece una locura —afirma el librero—, pero ese poema me ha consolado, me consuela todavía hoy.

La frecuencia y la intensidad de tales testimonios no implican que los mismos textos tengan un efecto igual de transformador en todos los lectores. Yo, que no soy peor que mis vecinos, he leído el poema de Henri Michaux y debo confesar que me ha entrado por una oreja y me ha salido por la otra.

Muchos lectores, quizá la mayoría de ellos, nos devanamos los sesos cuando los encuestadores —o los traumatólogos, para quienes recuerden todos los usos de un desatascador— nos invitan a mencionar una obra literaria que nos haya marcado. Esto, sugieren los autores de *Histoires de lecteurs,* es por completo normal; las entrevistas que ellos realizaron en los años 1990 contienen numerosos ejemplos de cómo los encuestados se muestran muchas veces incapaces de articular en qué les han influido sus lecturas, por muy convencidos que estén de que lo han hecho, lo que sugiere que esa influencia es de orden prerreflexivo.

La fe en el poder transformador de las experiencias singulares de lectura —escriben los autores de *Histoires de lecteurs*— es un mito académico. Yo no lo aseveraría con tanto aplomo, más que nada porque dicha creencia rebasa holgadamente los ámbitos universitarios. Universitarios o no, los estudios literarios (voy a formular esto como si no fuera conmigo, como si los estudios literarios fueran una persona con la que yo nunca me he hecho una foto) asumen que los efectos de un título concreto pueden preverse en todo caso y circunstancia; que leer determinada novela, determinado drama, determinada poesía puede convertirnos, aunque solo sea un poco, en cristianos, en herejes, en ateos, en tecnolibertarios, en fascistas, en feministas, en ecologistas, en demócratas, en revolucionarios.

Las redes sociales han creado comunidades virtuales en las que se da pábulo a las ideas más estrambóticas, pero quiero creer que ni siquiera en las catacumbas de Telegram habrá quien afirme seriamente que comer una única hamburguesa le vaya a producir una trombosis, ni que con una sopa de puerros haya ingerido bastante fibra para el resto de sus días, ni que una sola naranja aporte suficiente vitamina C para atravesar el invierno, ni que uno vaya a desarrollar diabetes por tomarse un refresco de cola. Hasta un cibernauta naufragado en las playas terraplanistas sabe que la alimentación solo puede calificarse de sana o de nociva a medio plazo, que un plato puede sentarnos mejor o peor, pero —a menos que contenga parásitos o drogas duras— no va a alterar nuestro organismo de forma perdurable. Y lo mismo se aplica a la actividad física, a los hábitos de sueño, a los canales por los que nos informamos sobre el mundo, a la educación que recibimos y, en general, a todas las prácticas cotidianas que nos construyen física y mentalmente. ¿Por qué sería distinto con los libros?

Wojciech Małecki terminaba el volumen *Human Minds and Animal Stories* diciéndose que un cambio duradero en las actitudes de los lectores respecto de determinada problemática seguramente requiera la exposición reiterada a ficciones en las que esa problemática sea tratada, ilustrada y debatida. (Y quien lee varias obras literarias esperando que le hagan reflexionar sobre una misma

cuestión ya ha alcanzado un grado de interés o de compromiso con esa cuestión en el que será arduo aislar la influencia de una lectura singular).

Lo que parece fuera de duda, e incluso raya un poco en la perogrullada, es que leer mejora las destrezas lingüísticas de los lectores. Según Willie van Peer y Anna Chesnokova, los lectores acérrimos poseen un acervo léxico más de dos veces superior al de los no lectores. Esta distancia se vería acrecentada por la lectura de textos literarios: Raymond Mar y Marina Rain probaron que quienes leen habitualmente ficción narrativa manejan un vocabulario algo más rico que quienes prefieren leer textos expositivos factuales. Y aun dentro de la lectura de ficción, hay que tener en cuenta que las obras más comerciales presentan una paleta léxica y una complejidad sintáctica inferiores a las de otras obras tal vez menos trepidantes.

Igual de intuitivo pero mucho más complejo y bastante menos claro es el impacto que tiene el hábito de lectura en las destrezas sociales de los lectores. Helena Hollis, por ejemplo, cita estudios que asocian la lectura de ficción con un menor «absolutismo epistemológico»; es decir, con planteamientos carentes de matices y que no tienen en cuenta el contexto. En el mismo sentido, Raymond Mar y sus colegas demostraron que, a largo plazo, la lectura de ficción narrativa sostiene una correlación positiva con las destrezas sociales; pero, como ocurre tantas veces en estadística, se trata de correlaciones de las que no debe inferirse una relación de causalidad.

El propio Mar ha admitido que los supuestos beneficios cognitivos de la lectura literaria (el reconocimiento de emociones ajenas, la empatía afectiva, la reducción de prejuicios, etcétera) se ven condicionados a que esta sea una actividad repetida y sostenida durante largos periodos de tiempo.

Existiría una base neurológica para esa hipótesis. Llegados a la última página de una novela, la excitación decae abruptamente en las redes neuronales corticales que han procesado la lectura, pero persiste en una región somatosensorial —el giro temporal posterior y la ínsula—; de ahí que Gregory Berns y los demás psicólogos

responsables de este hallazgo concluyan que «leer historias no solo refuerza las regiones [del cerebro] dedicadas al procesamiento del lenguaje, sino que también afecta al individuo a través de la semántica encarnada *(embodied)* en las regiones sensoriomotrices».

No obstante, en un estudio longitudinal con adolescentes alemanes, un grupo de científicos entre los que se contaba el propio Raymond Mar fue incapaz de probar una asociación entre frecuencia de lectura y adaptación social o comportamiento prosocial (sí identificaron una ligera interdependencia entre esta última variable y la lectura de *clásicos*). También Lena Wimmer, de la universidad de Würzburg, ha cuestionado los beneficios de la lectura para la cognición social, sugiriendo más bien la asociación con competencias creativas y de conocimiento del mundo. Maria Eugenia Panero, en su intento de replicar investigaciones precedentes sobre el influjo de la literatura en la capacidad de inferir estados de ánimo, terminaba sospechando que, si acaso existe un efecto general, «puede que este solo aparezca después de una exposición prolongada a los textos y, posiblemente, con algo de retraso».

De modo que existen líneas de investigación prometedoras, hipótesis convincentes y refinadas subdivisiones conceptuales, pero, aparte de ampliar nuestro vocabulario —lo que no es moco de pavo, pues el vocabulario consiste en categorías perceptivas y sostiene una estrecha relación con el éxito escolar—, a día de hoy sigue sin estar muy claro de qué modo nos mejora la lectura.

Los lectores sentimos el efecto benéfico de esta práctica de una manera muy visceral, nos ponemos nerviosos cuando pasan varios días sin que nos llevemos un libro a la boca; nos parece que nuestra identidad se ha construido con fragmentos de lectura, así como los pescadores de las Cícladas construyeron sus casitas con los zócalos y los frisos de las ruinas de Delos (Michèle Petit *dixit*). Por eso, nos puede exasperar que los científicos no atinen a describir esos mecanismos digestivos. Nunca nos decimos —con la venia de las excepciones— que otras personas tal vez obtengan por otros medios esos beneficios que nosotros le debemos a la literatura.

Solo que no todo han de ser beneficios, ni todas las ruinas templos. Estirando la metáfora nutricional, diré que también una

dieta perfectamente equilibrada puede contener sustancias tóxicas. Algunos pescados presentan niveles alarmantes de mercurio, el arroz lleva adheridos microplásticos y en la leche flotan tropecientas hormonas diferentes. Pues bien, algo parecido ocurre con la literatura. Ya he hablado de cómo ciertos prejuicios, estereotipos o falsedades, enunciados de manera completamente casual en una obra de ficción, desmentidos acaso por otros personajes, pueden permanecer en la mente de los lectores como disruptores cognitivos en suspensión. Se recordará que los voluntarios a los que Richard Gerrig y Deborah Prentice hacían leer cierto relato necesitaban unos microsegundos extra antes de descartar que uno pueda contraer la esquizofrenia si le estornudan encima. Prentice y Gerrig consideraban la posibilidad de que esos enunciados descartados quedaran «incorporados en la memoria de largo plazo como una [opción] alternativa en competencia».

Dos psicólogos de la universidad de Colonia, prolongando aquella investigación, descubrieron que las creencias incorrectas no solo *no* se desvanecían con el tiempo, sino que se sedimentaban y, por así decir, *aumentaban,* desvinculándose del contexto original, como si las esporas de infundio contenidas en el relato hubiesen proliferado, enmoheciendo las ideas de los lectores.

Este influjo diferido, que en la bibliografía científica se conoce como *sleeper effect* o *delay hypothesis,* quedó confirmado asimismo en un estudio realizado a partir de un dramón televisivo trufado de inexactitudes. Los espectadores terminaban tragándose muchas de ellas, pero cuando verdaderamente se hizo conspicuo el cambio de creencias no fue nada más apagar el televisor, sino dos semanas después. Además, los resultados del estudio contenían un detalle chocante: los espectadores más vulnerables a las esporas desinformativas expelidas por el telefilme no fueron los que lo consideraban factual, sino, contra todo pronóstico, aquellos que lo tenían por ficticio.

Un día repetiremos en público algo que leímos en alguna parte y los demás nos mirarán como si hubiéramos recuperado la apariencia de aquel gusano pretérito, de aquel bicharraco que fuimos antes de

que la lectura, o la vida, nos transformase en quienquiera que hoy creemos ser.

Bibliografía

Los testimonios del vegetariano y los medievalistas en *Sciences Humaines,* nº fuera de serie, junio-julio de 2021, pp. 79 y 81. El librero de Berlín se llama Riewert Q. Tode, el poema era «Iniji» y la historia se cuenta en *Die Zeit,* 6 de junio de 2024, p. 60. Gérard Mauger / Claude Poliak / Bernard Pudal: *Histoires de lecteurs,* París: Nathan, 1999, especialmente 317 y 389. Wojciech Małecki *et al.: Human Minds and Animal Stories,* Nueva York / Londres: Routledge, 2019, p. 151. Willie van Peer / Anna Chesnokova: *Experiencing Poetry. A Guidebook to Psychopoetics,* Londres: Bloomsbury, 2023, pp. 186-187. Raymond A. Mar / Marina Rain: «Narrative fiction and expository nonfiction differentially predict verbal ability», *Scientific Studies of Reading,* nº 19, 2015, pp. 419-433. Sobre el léxico y la sintaxis de la ficción popular, Emanuele Castano *et al.:* «On the complexity of literary and popular fiction», *Empirical Studies of the Arts,* abril de 2023, pp. 1-20. Helena Hollis: «An investigation into the relationship between fiction and nonfiction reading exposure, and factors of critical thinking», *Scientific Study of Literature,* vol. 11, nº 1, 2021, pp. 108-141, aquí 115. Raymond A. Mar *et al.:* «Bookworms versus nerds: exposure to fiction versus nonfiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional worlds», *Journal of Research in Personality,* nº 40, 2006, pp. 694-712. Raymond A. Mar: «Evaluating whether stories can promote social cognition: Introducing the Social Processes and Content Entrained by Narrative (SPaCEN) framework», *Discourse Processes,* vol. 55, nº 5-6, pp. 454-479. Gregory S. Berns *et al.:* «Short- and long-term effects of a novel on connectivity in the brain», *Brain Connectivity,* vol. 3, nº 6, 2013, pp. 590-600, cita en 599. Jan Lenhart *et al.:* «Adolescent leisure reading and its longitudinal association with prosocial behavior and social adjustment», *Scientific Reports,* nº 13, 2023, art. 9695. Lena Wimmer *et al.:* «Testing correlates of lifetime exposure to print fiction following a multi-method approach: evidence from young and older readers», *Imagination, Cognition and Personality,* vol. 41, nº 1, 2021, pp. 54-86. Maria Eugenia Panero: «Does reading a single passage of fiction really improve theory of mind? An attempt at replication», *Journal of Personality and Social Psychology,* vol. 111, nº 5, 2016, e46-e54, aquí e53. Michèle Petit: *Éloge de la lecture. La construction de soi,* París: Belin, 2012, p. 33. Richard Gerrig / Deborah Prentice: «The representation of fictional information», *Psychological Science,* vol. 2, 1991, pp. 336-340, aquí 338. Markus Appel / Tobias Richter: «Persuasive effects of fictional narrative increase over time», *Media Psychology,* vol. 10, 2007, pp.

113-134. Jakob D. Jensen *et al.:* «The Delay Hypothesis: the manifestation of media effects over time», *Human Communication Research,* nº 37, 2011, pp. 509-528; el *sleeper effect* fue descrito por primera vez en *Experiments on Mass Communication,* de Carl I. Hovland *et al.* (Princeton: Princeton University Press, 1949).

Nuestro estado más salvaje

Empecé a estudiar literatura a mediados de los años 1990 porque buscaba el manual de mi especie, y en cierto modo creo estar encontrándolo. No en las obras literarias, sino en la relación que mantenemos con ellas. Esa relación delata lo olvidadizos, lo influenciables, lo despistados que somos; también todo lo intuitivos, creativos e impredecibles que podemos llegar a ser. Aceptar esta condición humana debería conducirnos a pensar la literatura desde una posición más situada, más relativista, menos tribal; desde una posición que albergue, asimismo, cierta ambición empírica, tendiendo la oreja a las experiencias de los lectores, a los usos que hacen —que hacemos todos— de los textos. Estos usos no tienen por qué estar previstos por los textos mismos, ni son necesariamente generalizables; de hecho, lo más probable, lo más frecuente es que no lo sean.

La ficción forma parte del biotopo humano. Nos topamos con entes de ficción en los letreros de las tiendas, en las estatuas de las fuentes públicas, en las conmemoraciones culturales, en los frisos de los edificios, en el estampado de las camisetas, en las ánforas griegas, en los escritorios de nuestros ordenadores, en los nombres de empresas, en las piezas de ebanistería del coro de las catedrales, en las pancartas de las manifestaciones, en las *tote bags,* en las tazas de café, en los disfraces de Halloween, en los tatuajes. Pero todas esas exteriorizaciones apenas representan la punta del iceberg, el cono del volcán, la seta del micelio. Donde más presencia tienen la ficción y la literatura es en la plaza interior de nuestras cabezas, en nuestro fuero interno, allí donde edificamos un mundo mental de segundo orden, íntimo, doméstico, domesticado.

Escribía Michel de Certeau que el texto es habitado por cada lector «como un apartamento rentado», pero lo cierto es que el texto también nos amuebla a nosotros, también nos habita de alguna manera. Conviene pensar la literatura desde esa reciprocidad, como una cohabitación, como una convivencia.

La literatura se resiste a ser encerrada en una única metáfora, al igual que ocurre con las personas de carne y hueso, con las relaciones humanas, con las parejas sentimentales. Al igual que sucede con una persona con la que convivimos, con la que discutimos delante del televisor, que a menudo nos sigue la corriente y otras veces nos desafía con ideas excéntricas de las que nos apropiamos sin querer. Compartimos desayunos, insomnios, sobremesas; cama, enfermedad y vacaciones. A veces pensamos mucho en esa persona, y otras veces la damos por descontado. Ante ella, no tenemos que fingir ni que dar explicaciones a cada rato. Podemos caminar desnudos ante ella, ser nosotros mismos, mostrarnos en nuestro estado más salvaje.

A propósito de apartamentos rentados: termina septiembre y hemos regresado a nuestra madriguera valona. Observo a mi mujer detenida ante un lienzo en blanco, en el umbral del arte, en un momento que ya ha empezado a ser creación aunque todavía carezca de gesto y de trazo. Quizá al franquear este instante liminar descubra nuevas imágenes que dialogan con la lectura de ficciones, de las que aprendo y en las que busco apoyo para pensar desde ángulos atípicos los peliagudos enigmas de la narratología y de la semiótica literaria.

O quizá salga un engendro sin pies ni cabeza que me corte la mayonesa.

Lleva su peto de trabajo, pero como estamos en el veranillo de San Miguel se ha quitado la camiseta interior, dejando al descubierto el tatuaje que campa entre sus omóplatos. Se lo hizo durante el año que pasó en Berlín, porque hemos llegado a un punto en el que uno no puede empadronarse en Berlín si no demuestra tener algún tatuaje. A cierta distancia, se diría que representa una moneda; visto de cerca, puede leerse: «Certificado de origen: entidad 100% imaginaria».

Se ha escrito que una gota de ficción basta para teñir —o para desteñir, no sé, para desvirtuar, en definitiva— un texto factual. Yo disiento. Pasando por alto el hecho de que la ficción no es un fluido que pueda medirse con una pipeta, nada le impide a un texto concatenar dos estatutos pragmáticos, uno real y otro ficticio. El problema surge cuando se difuminan los límites entre ambos, cuando uno ignora dónde termina el simulacro y dónde empieza lo verídico, dónde concluye la secuencia especulativa en un manual de astrofísica, qué nombres y detalles de un reportaje periodístico se han inventado para proteger a los informantes, qué personajes hemos de considerar históricos en una novela histórica y qué hechos fueron reales en un relato «basado en hechos reales». En cambio, no me parecería nada engorroso que alguien escribiese, por ejemplo, un ensayo de divulgación en el que se hiciera intervenir a un personaje ficticio como coartada para una serie de experimentos mentales.

Dejo a mi mujer concentrada en la inminencia de su lienzo, cierro la puerta con sigilo para no molestarla y regreso de puntillas a mi lado de la realidad.

Bibliografía

La cita de Certeau en *La invención de lo cotidiano 1. Formas de hacer,* México: Universidad Iberoamericana, 1996, trad. de Alejandro Pescador, p. LII. En lo que hace al penúltimo párrafo, tengo presente la colaboración de Clara Montsalvatges (de salvajismo onomástico premonitorio) en *La cancelación y sus enemigos,* de Gonzalo Torné (Barcelona: Anagrama, 2022), la intervención de una estudiante ficticia en *La vida en sordina* de David Lodge (2008), así como los narradores imaginarios de numerosos ensayos secuenciales y tebeos de divulgación, empezando por los de la colección «Octopus» de la editorial Delcourt.

Edición en formato digital: abril de 2025

© Álvaro Ceballos, 2025
Autor representado por The Ella Sher Literary Agency
© Alianza Editorial, S.A. Madrid, 2025
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN ebook: 978-84-1148-961-4

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.